MESTER

XXIX

2000

MESTER

Special Issue on 20th-century novel



XXIX

2000

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese, the Graduate Students Association, and Del Amo Foundation for making this issue possible.

Mester is sponsored by the Graduate Students' Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English. To be considered for publication, manuscripts should follow the *MLA Style Sheet, 4th Ed.* The original and *three* copies are required for all work. Please do not write the author's name on manuscripts; attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive three complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *Mester*, Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, CA 90095-1532. Our e-mail address is mester@ucla.edu. For more information please visit our WWW homepage at: http://www.humnet.ucla.edu/humnet/spanport/Mester/Mester.html

Mester is published annually. It is affiliated with the Department of Spanish & Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$20.00 for institutions/individuals and US$10.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada and Mexico. Please make checks payable to UC Regents.

Mester is indexed in the MLA International Bibliography.
Mester is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

ISSN 0160-2764

MESTER

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH & PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXIX 2000

CONTENTS

Prólogo

La idea de dedicar este ejemplar, en nuestro 30 aniversario, a un tema tan amplio como la novela en el siglo XX surgió entre los editores de *Mester* tras la reciente oportunidad de dialogar con Mario Vargas Llosa en nuestro Departamento. No todos los días se puede hablar en persona e intercambiar impresiones con una figura literaria tan destacada. Pensamos centrar el tema del volumen en su obra, como ya ocurrió con el volumen XIV, número 2 de *Mester*: hace justo 15 años, la mitad de nuestra corta historia. Pero reflexionando más a fondo sobre su contribución como novelista y tomando la perspectiva del final de un siglo y el principio de otro, decidimos ampliar esta vez la temática del volumen a artículos y entrevistas que tratasen a autores y obras del siglo XX, concretamente en el género de la novela.

Afortunadamente este año también recibimos la visita del profesor Félix Martínez Bonati, semanas antes de su jubilación de la Universidad de Columbia. Incluimos su conferencia informal sobre el postmodernismo de Ortega y Gasset a modo de reconocimiento por su distinguida carrera académica. No pudimos resistir, en cualquier caso, publicar esta profunda reflexión sobre el desarrollo de la crítica literaria en el siglo que termina. Esperamos que, como tal, sirva de marco a los diversos análisis y perfiles literarios que ocupan este volumen.

Por último, queremos agradecer el continuo apoyo del Departamento de Español y Portugués, la Fundación Del Amo, y la Asociación de Estudiantes Graduados. Debemos también un agradecimiento especial a la profesora Verónica Cortínez y el profesor Efraín Kristal, cuya iniciativa y apoyo hicieron posible la publicación de muchas de estas páginas. Como principal responsable este año, quisiera también agradecer personalmente a los miembros de la junta editorial su generoso esfuerzo en completar la edición y preparación de este volumen.

Álvaro Molina
Editor-in-Chief, *Mester*
University of California, Los Angeles

Mester, Vol. xxix, (2000)

El postmodernismo de Ortega y Gasset[1]

Antonieta Monaldi: Quisiera presentar la idea que dio origen a esta reunión. Durante el trimestre del otoño de 1999 tomé, junto con otros estudiantes que también están presentes hoy, el seminario que dictó la profesora Verónica Cortínez sobre la novela chilena. Las primeras semanas del curso las dedicamos a estudiar teorías sobre el género. Leímos a Henry James, Ortega y Gasset y Bakhtin, entre otros, pero una y otra vez encontrábamos que la teoría era insuficiente para explicar la forma que ha tomado el género hacia el fin del siglo XX. Entre los trabajos que leímos estaban los del profesor Martínez Bonati, que si bien no eran explícitamente teorías sobre el género de la novela, lo presentaban desde ángulos sumamente iluminadores.

Yo quedé tan deslumbrada con algunas de las propuestas que descubrí en sus ensayos (siempre tan innovadoras, tan claramente planteadas), y me identifiqué tanto con su convicción sobre la defensa del gusto por la lectura como un criterio primordial para la crítica, que decidí escribir mis trabajos basándome en sus ideas. En el trabajo final exploré la posibilidad de aplicar su teoría de las "regiones de la imaginación"—desarrollada para explicar la estructura del *Quijote*—al estudio de otras novelas modernas que, como *El Quijote*, aparentemente combinaran una multiplicidad de géneros. (Específicamente me concentré en la novela *Casa de Campo* de José Donoso).

Sé que yo no fui la única que quedé deslumbrada por las posibilidades que me ofrecían sus perspectivas literarias. De hecho, cuando el departamento pidió a los estudiantes graduados que escogieran a un conferencista para el año entrante, no dudamos en sugerir su nombre para tener la oportunidad de conocer al profesor Martínez Bonati personalmente. Le propusimos participar en una conversación informal con los estudiantes graduados y él, afortunadamente, aceptó nuestra invitación. Nos sugirió el tema de "El postmodernismo de Ortega y Gasset" como base para iniciar la discusión, pero también indicó su disposición a discutir cualquier otro tema que nos interesara. Debido a que el profesor Martínez Bonati cubre una amplia gama de temas en sus trabajos, espero que sepamos aprovechar

[1] Sesión informal sobre teoría literaria dada por Félix Martínez Bonati en el Departamento de Español y Portugués de UCLA, el 14 de marzo del 2000.

esta oportunidad que se nos presenta para dilucidar algunas confusiones disciplinarias que parecen existir hoy en día en torno a los estudios de teoría literaria y de los estudios literarios en general.

En nombre de los estudiantes del departamento, quiero darle una calurosa bienvenida al profesor Martínez Bonati y agradecerle de antemano su visita. Muchas gracias.

Efraín Kristal: Antonieta me pidió que dijera un par de palabras. Me parece un poco redundante que me pare después de esta presentación tan bella como la que acaba de hacer ella. Entonces, no les quitaré mucho tiempo, pero para mí en realidad, y para todos nosotros, creo que es un honor tener en esta casa al profesor Martínez Bonati, que yo considero la figura mayor en teoría literaria de lengua española. Recuerdo muy bien que, cuando yo era un estudiante *undergraduate*, en la Universidad de California, y me encontraba en mi año en Francia, iba a Barcelona de vez en cuando. Era una época en que me había interesado por la filosofía, la fenomenología, leía a Husserl, y de repente en una librería de Barcelona, me encuentro con un libro, *La estructura de la obra literaria*, que leí y no solamente me impresionó profundamente, sino que me dió mucho orgullo que en lengua española hubiera teoría literaria de tal nivel, o sea que una teoría literaria, obviamente con raíces que tienen que remontar a una tradición de Kant y de Schiller, pero con ese enfoque fenomenológico que es tan rico, podía tener expresiones de ese nivel en nuestra lengua. Y con un rigor que pocos críticos literarios y teóricos literarios tienen en cualquier lengua. Y luego, recuerdo, a lo largo de los años, ciertas revistas, sobre todo recuerdo la revista *Dispositio*, en la que empezaban a salir algunas reflexiones suyas, de temas hispánicos. La pregunta obvia que surgía al lector del primer libro era: «bueno, ¿y el Quijote?» Y eventualmente las respuestas vinieron poco a poco hasta que concluyeron en este libro magistral que es *El Quijote y la poética de la novela*. Ahora, claro, el tema que propuso para esta charla, conversación informal con Uds., me parece sumamente interesante, porque todos sabemos que Ortega y Gasset consideraba que había coincidido con ciertas ideas y propuestas de Heidegger, antes incluso que Heidegger las hubiera planteado en algunas de sus obras más famosas. Al mismo tiempo, todos sabemos que, de una manera u otra, las teorías más serias de la postmodernidad reclaman a Heidegger como la fuente de su inicio. Entonces me parece especialmente estimulante que tengamos aquí al profesor Martínez Bonati para explorar el tema Ortega y Gasset en relación al postmodernismo. Es un verdadero placer y honor presentárselo a ustedes.

Félix Martínez Bonati: Les agradezco muchísimo esta invitación, que no pude resistir, pese a mi aversión por los viajes. El tema (estábamos de acuerdo en que esto iba a ser una conversación suelta), el tema que propuse, a invitación de Antonieta, fue un tema relacionado con Ortega, pero no necesariamente obligatorio para toda la discusión de hoy. Pensé en Ortega y en el concepto de la postmodernidad, porque la teoría literaria, lo que se llama hoy teoría, casi sin el adjetivo «literaria,» es, como temática generalizada, un fenómeno de la postmodernidad. Es un fenómeno que ha llegado a ocupar gran parte del espacio académico, en los años ochenta y noventa, que son las décadas en que, precisamente, surgió también esta generalización del concepto de postmodernidad como el de una nueva época, en las artes como en el pensamiento, incluso en la política, en la historia. De modo que tal vez se pueda conectar el concepto de la postmodernidad con el desarrollo de la teoría literaria o la eminencia, la profusión de teoría literaria que encontramos constantemente. Y esto se podría conectar con Ortega. Ahora, ¿por qué con Ortega? No quiero extenderme demasiado en ello, porque quisiera, como digo, que podamos conversar y responder a preguntas sueltamente y sin una excesiva limitación. Pero ¿por qué Ortega?

En primer lugar, habría que preguntar ¿qué ocurre con la postmodernidad? No es que yo les vaya a dar un concepto exhaustivo de este fenómeno, que incluso muchos dudan que existe, y, si existe, es muy complejo, muy vago y tiene muchos aspectos que son difíciles de entender. Pero imaginé que, para tomar un ángulo, de los muchos que se pueden tomar para hablar de la postmodernidad, sería útil leerles unas citas de publicaciones muy recientes. Porque siempre he pensado que cuando hay algo así como una cierta preocupación intelectual generalizada, ésta se muestra también en lugares a veces menores, como artículos periodísticos y cosas por el estilo. Bueno, lo que tengo aquí primero no es un artículo periodístico. Es una publicación que se llama *God, the Gift and Postmodernism,* del año 99, muy reciente, pues, por Indiana University Press. Es una colección de trabajos editados por John Caputo y Michael Scanlon, conocidos autores que han escrito sobre Derrida, desconstrucción, postmodernidad, etc. Esta colección surgió de una reunión que organizaron ellos, en la Universidad de Villanova, y a la cual asistieron Jacques Derrida y Jean-Luc Marion como principales figuras. Les voy a leer unas citas del prólogo que escriben los editores:

> The conference was an attempt to seize a particular moment in

> recent work in philosophy and theology, a moment in which the "overcoming of metaphysics" characteristic of continental philosophy since Heidegger and questions of a profoundly religious character, have become increasingly and surpringsingly convergent.

Un poco después, continúa:

> Our interest, in particular, was to examine the evasive maneuvers and outright overcomings that have been undertaken with regard to the actions and certainties of the Enlightenment in the last quarter of this century, precisely in so far as that work has resulted in a discourse which is more congenial to religion.

Y finalmente ponen una referencia a Derrida, que no es un hombre religioso en ningún sentido tradicional (él dice que se entiende bien como ateo). Dice esta referencia: "For Derrida, the experience of the impossible represents the least bad definition of deconstruction.» Este es el tema general en que están centrados esos textos, temas de teología, fundamentalmente religiosos. Y allí aparece Derrida como una figura importante. Ahora, esto de que se diga, en la cita que les presenté hace un momento, que la convergencia de las cuestiones religiosas y los desarrollos de la filosofía continental europea sea «surprising,» me extraña, porque no tiene nada de sorprendente en realidad. Quien ha leído a Derrida, desde un comienzo, y más que nada a Heidegger, sabe perfectamente que esa convergencia está en camino desde comienzos de siglo. Heidegger, no hay que olvidarlo, empezó su carrera académica como estudiante de teología católica, y después tuvo algo así como una crisis de fe, y pasó a estudiar filosofía, y abandonó el catolicismo, pero ha seguido preocupado del problema de Dios y de la transcendencia religiosa en toda su obra. No tan aparentemente en *El ser y el tiempo*, pero sí notoriamente en las publicaciones que hizo después de la segunda guerra mundial, hasta su muerte. Así que esa conexión no tiene nada de sorprendente. Hay una línea del pensamiento filosófico continental que ha estado siempre moviéndose con una referencia no tradicional, no canónica, a las grandes cuestiones de la religión y de la teología. Y la influencia de Heidegger, por ejemplo, sobre los teólogos protestantes de su época, digamos: su influencia en Bultmann, en los teólogos luteranos de ese movimiento llamado anti-mitológico o desmitologizante, es conocida. Semejante influencia se está repitiendo ahora con

la filosofía de Derrida, sobre teólogos más recientes, anglo-americanos en gran parte.

Ahora les voy a leer de una reseña del *New York Times Review of Books*, de hace dos semanas. Es la reseña de un libro escrito por un cirujano sobre mitos de la medicina (Sherwin B. Nuland, *The Mysteries Within: A Surgeon Reflects on Medical Myths*, reseña de Andrew Miller). El libro es una defensa de la ciencia tradicional. Dice el comentarista en el párrafo que quiero leer:

> *The Mysteries Within* is a book with a message. Time and again, Nuland admonishes us to beware of "magical thinking." It is, he suggests, as if we kept our Dark Ages permanently with us, both in our societies and in our individual psyches, ready at any moment—in the guise perhaps of that hodgepodge of therapies and philosophies known as New Age—to encroach upon the painstaking evolution of the mentality and methods implied by science. The tug of the irrational, that undertow that would draw us back to a world of superstition and whimsy, is always powerful.

Bueno, ésta es la otra cara del espíritu de la época. Lo interesante es que el hombre de ciencia, que en este caso representa la posición naturalista y tiene fe en la ciencia como el método fundamental del conocimiento humano, nota que algo raro está ocurriendo, porque de otra manera esta defensa no sería justificada. Y no es infrecuente. Hay muchas cosas contenidas en la postmodernidad. Algunas de ellas son puramente estilísticas, en el sentido tradicional. Pero de aquellas cosas que se refieren a la mentalidad general, al pensamiento, a mí me parece que una de ellas es el que la ciencia sea objeto de creciente crítica, y que los científicos, y sobre todo los pensadores que se inspiran en el pensamiento científico para su concepción del mundo, su filosofía, se sientan un poco como arrinconados, o vean en torno suyo una cierta hostilidad generalizada. Ahora, ¿existe esta hostilidad contra la imagen del mundo de la ciencia moderna? Sin duda se puede decir que la hay, con manifestaciones en los más diversos niveles, a veces notorias como las del fundamentalismo religioso, y a veces muy indirectas y sutiles. El pensamiento de Derrida, que no es un pensamiento irracionalista, está sin embargo dedicado a demostrar por diversos medios el fracaso de la razón, en todas sus versiones sistemáticas, mostrando en textos que quieren ser racionalistas sistemáticos el que se destruyen a sí mismos, demostración que la desconstrucción hace, a su manera, minu-

ciosamente. Y si leemos a Foucault, nos encontramos también con que su historización de la cultura no se detiene ante la ciencia. La ciencia también pasa a ser una manifestación de ciertas epistemes, de ciertos momentos de la historia intelectual. Por lo tanto, aquí la ciencia no tiene una validez transhistórica, sino que una validez relativa a la circunstancia cultural en que se genera. Esta idea, de que la ciencia no tiene una validez transhistórica, que no tiene radical objetividad, es una idea que ya se ha hecho muy común. Antes de la influencia generalizada de Foucault, una de las obras que influyó mucho en este desarrollo fue el libro *The Structure of Scientific Revolutions,* de Thomas Kuhn. Aparece en el año 1960, y presenta la idea de que el desarrollo de la ciencia no es un desarrollo racional. Los cambios de los paradigmas científicos no son inteligibles meramente como cambios de la razón experimental o teórica que va adaptándose a nuevas experiencias, sino que obedecen a otro tipo de transformaciones, que tienen relación con fenómenos de caracter histórico, cultural, social, etc. En suma, lo que esto significa es una relativización del conocimiento científico en relación a su circunstancia cultural e histórica. Y esta idea, evidentemente, se ha extendido. Por ejemplo, ustedes habrán visto escritos del movimiento feminista, en que se habla de la ciencia tradicional como una expresión masculina, lo que sería otra forma de relativizar el pensamiento científico en función de los sexos, los llamados, consecuentemente, "géneros". Hay otras manifestaciones de este movimiento, pero no quiero insistir más en este punto. Entonces, dejando esto muy gruesamente formulado, diríamos que el pensamiento científico ha sido objeto de una creciente y, en los últimos cincuenta años, realmente sostenida relativización. Es un esfuerzo por ponerle límites a la validez del pensamiento científico. Trata también de mostrar las grandes zonas de la experiencia humana que no se dejan iluminar por la ciencia, que no se dejarán nunca, al parecer, iluminar por la ciencia. Esto es parte esencial del espíritu de nuestra época. Claro, el lado opuesto persiste, como vimos en esa cita que les he presentado hace un momento (una de innumerables posibles) en que se sostiene la tradicional concepción de que la ciencia es el mejor instrumento que tenemos de conocimiento, y el que nos da mayor certeza para las empresas humanas y para concebir el mundo.

Ahora bien, este conflicto postmodernista de hoy lo encontramos también en Ortega, ochenta años antes. Ortega, en los comienzos de su carrera, tiene actitudes marcadamente anti-naturalistas, que son manifiestas, por ejemplo, en ese primer libro, tan importante, *Meditaciones del Quijote (1914),* que no sólo tiene una intención generalmente anti-naturalista, sino que, en él, hasta la novela del siglo XIX le parece una

expresión "rencorosa" del espíritu naturalista, ese espíritu que tiende a rebajar todos los ideales humanos por su referencia a la materialidad de la existencia. Los ideales, la cultura, todo lo superior es rebajado por el espíritu rencoroso del naturalismo, que transciende a la novela realista y naturalista del siglo XIX. Claro, después, Ortega, que en su pensamiento evoluciona notablemente, tiene visiones más simpáticas de la novela, como lo ven ustedes en el texto de *Ideas sobre la novela* (1925), donde habla en términos elogiosos del género, pero no sólo del género sino también de algunas novelas del siglo XIX que a él le parecen particularmente admirables. En último término, la imagen que traza de una novela ideal, en 1925, es muy del siglo XIX, no es una novela del "modernismo"o la vanguardia del siglo XX.

Bien, en Ortega se conecta el antinaturalismo con el historicismo, con la idea que tiene Ortega de que las verdades de la ciencia sí tienen su validez objetiva, pero ocurren sólo cuando la sensibilidad histórica, en su orgánica unidad, da lugar a ellas. Es famosa su afirmación de que la teoría de la relatividad de Einstein sólo es posible en un cierto momento histórico, en que determinadas coordinadas generales de la existencia europea han creado una mentalidad que hace posible el interés y el tipo de sensibilidad necesarios para crear una física de cuatro dimensiones con las características de aquélla. En mi opinión, y en esto puedo estar francamente equivocado, Ortega nunca resolvió este problema, el problema de la relativización, por una parte, de la ciencia a experiencia histórica (es decir, su historización), y, por otra parte, las afirmaciones reiteradas que hace de que la ciencia es una empresa racional que nos da conocimientos objetivos. Así como tampoco queda del todo claro, aunque algunas cosas sí quedan en claro, la diferencia que Ortega establece entre la razón tradicional, y la "razón vital", o "razón histórica", que él propone como la necesaria para el nuevo siglo. Estos son motivos del pensamiento de Ortega que están en tensión, y me parece que están en tensión en toda su obra. Ahora, el que no hayan sido resueltos por él, no tiene nada especial, porque no han sido resueltos tampoco ahora, como lo vemos a través de esas pequeñas citas y la obra de muchos de los autores implicados en el actual momento intelectual. Vemos que esta tensión sigue allí, el conflicto entre un historicismo radical, por una parte, y la idea de que la experiencia puede proporcionar un conocimiento objetivo, es decir un conocimiento que sería transhistórico. Ortega tiene esa famosa frase, que ustedes conocen seguramente: «El hombre no tiene naturaleza, tiene historia.» Claro, es una exageración brillante, pues, como sabemos, en Ortega hay un poco la tentación del brillo. Es uno de los escritores

más brillantes que jamás haya escrito, en cualquiera lengua, imagino. Esto es una tentación. Puede convertirse en algo negativo. Y Ortega cae a veces en fórmulas tan maravillosas como la citada, o (para citar otra entre muchas) como su definición del barroco: «el barroco es la substantivación del adorno.» No se puede decir mejor. Pero todas estas frases son simplificaciones, claro, y eso de que el hombre no tenga naturaleza, sino sólo historia, es algo que no se puede reconciliar con todo el resto del pensamiento de Ortega, porque ese pensamiento demuestra claramente ciertas constantes de la existencia humana. Justamente su teoría de la vida humana está basada en ciertas constantes, que se van repitiendo a través de toda la historia. En cualquier circunstancia histórica el hombre tendrá que responder a ciertas tareas esenciales, ciertas dimensiones de su existir que, según Ortega, no van a cambiar.

Ahora, pero ¿es que estos problemas empiezan con Ortega? No, porque los temas de que estamos hablando, si miramos un poco más atrás, están en parte en Nietzsche. Nietzsche se pregunta qué significa la ciencia para la vida, qué significa desde el punto de vista de la vida, qué clase de vida nos da y se da el hombre de ciencia. Llega a la conclusión de que el hombre de ciencia es la versión moderna del asceta, del sacerdote ascético, que en último término reduce su vida en homenaje a un ideal abstracto, en este caso el ideal de la verdad, del método, de la ciencia. En Nietzsche están estos motivos de la distancia entre la ciencia y la vida, sin duda, y tuvieron gran influencia en el pensamiento de Ortega. Y si vamos más atrás, nos encontramos con que, en realidad, el problema del conflicto entre el racionalismo y la línea estético-vitalista y religiosa de la modernidad, está explícito ya en el pensamiento romántico. Una de las fuentes de Ortega, aunque no parece serlo a primera vista, es Edmund Burke, quien en su escrito *Reflections on the French Revolution*, de 1790, sólo un año después de la revolución, argumenta en contra de la razón abstracta y en favor de la historia como la verdadera fuente segura de valores, de progreso, de solidez social, etc. Ve el racionalismo como un vicio intelectual que lleva a revoluciones destructivas e innecesarias, que enflaquece la tradición y empobrece la vida humana. Ese pensamiento aparece en Ortega en muchos lugares, el pensamiento del racionalismo como enemigo de la historia. De ahí su exigencia de una razón nueva, una razón histórica. Bueno, me referí a Burke, pero se podría hacer referencia a otros autores del periodo romántico, porque en el periodo romántico empieza, claro, la gran reacción contra la Ilustración, contra el racionalismo de la Ilustración. Y eso se encuentra en muchos pensadores de fines del siglo XVIII,

algunos de los cuales son relativamente obscuros hoy, pero vistos desde esta perspectiva resultan interesantes. Herder, que, por cierto, no es poco conocido, es una de las figuras que servirían para ver ese momento en que la idea de la historia empieza a adquirir una importancia extraordinaria, que es la que sigue teniendo hoy, en que hemos llegado a una historización de la ciencia en general, y de la naturaleza. Porque no debemos olvidar que en el pensamiento postmodernista, y en esto que se llama "teoría" hoy, está no sólo la idea de que la ciencia es un producto histórico, por tanto relativo en su validez a la circunstancia dada de la cultura, sino que literalmente todo en el mundo humano es un producto histórico: el género masculino y el femenino, la heterosexualidad y la homosexualidad, sanidad y locura, etc., según se suele desprender del pensamiento de Foucault. Se trataría de construcciones culturales, no de diferencias genéticas o naturales, construcciones históricas que en un momento determinado se originan en ciertos textos, en ciertos discursos, que van generando este tipo de distinciones, roles y posiciones, a las cuales el ser humano se incorpora, y se define entonces en función de estas construcciones históricas. La identidad es un producto de posibilidades históricas, no es un producto de la naturaleza. La naturaleza, entonces, es lo que ha ido retrocediendo en este desarrollo de ya dos siglos, y la historia y la cultura son las categorías que han ido avanzando. (La polémica entre la línea naturalista y la historicista ha sido popularizada hace ya bastante tiempo con fórmulas como "nature vs. nurture" y "¿es biología destino?")

Yo quería fundamentalmente con esto sugerirles que para entender bien lo que está pasando hoy, en lo que se llama el postmodernismo, o la postmodernidad (que no es lo mismo, claro, pero son términos que se usan, lamentablemente, sin discriminación), es necesario observar que lo que está pasando ahora no es tan reciente de origen, sino que es un nuevo avatar del pensamiento romántico. Es una nueva manifestación de la lucha de lo que significa el Romanticismo, en especial la experiencia religiosa y artística, la experiencia subjetiva, la esfera del sentimiento y la emoción, en contra de la visión del mundo dada por la razón, especialmente en la forma que presenta a través de la ciencia física moderna. Cuando hablamos hoy de teoría literaria, y hablamos de estos desarrollos de teoría que son tan influyentes en el medio de los estudios literarios, estamos realmente refiriéndonos a un fenómeno conectado con esta tradición. Y creo que siempre conviene, y eso es una idea que Ortega repite mucho y con razón, siempre conviene mirar atrás y ver de dónde viene todo esto, para poder entender hacia dónde va.

Este era el primer punto. Y el segundo (que va a ser muy breve, para dar lugar a que Uds. digan y pregunten) es algo que merece, creo, llamar la atención. Estaba leyendo recientemente un libro de Jonathan Culler, publicado hace dos años, *Literary Theory*. Culler es un conocido expositor y comentarista del pensamiento estructuralista y post-estructuralista. En este libro habla, con intención panorámica, de diversos temas de la teoría literaria: del estructuralismo, de los géneros, de los «speech acts», de la problemática social y cultural en torno a la literatura. Pero, salvo casuales e incidentales usos, no aparece nunca en este libro la palabra «estilo» . No hay ninguna referencia al concepto de estilo como categoría de la reflexión histórico-crítica. Esta es una obra que trata de dar un panorama esquemático de todas las tendencias actuales, y, sin embargo, un fenómeno de tal importancia en la historia del arte y de la literatura, como es el del estilo, parece como que, para este autor, ya no existiera. Pensé, ¿a qué se debe esto? ¿Es que el postmodernismo es el fin del estilo, como sostienen algunos? Arthur Danto, por ejemplo, sostiene que el postmodernismo es el fin de la historia del arte (un concepto semi-hegeliano). Parece haber llegado el fin de la dialéctica de los estilos, en que un estilo reemplaza al otro polémicamente; y que ahora, en cambio, se produce una anarquía general, y todo es posible, y no hay formas del arte o de la literatura que tengan ninguna generalidad hegemónica. Dejemos sin decidir si eso es verdad y si no se trata de otra cosa. Pero es verdad que el concepto de estilo ha empezado a retroceder en el interés de la crítica académica. Cuando yo empecé a estudiar, estilo era un concepto fundamental. La estilística era la disciplina literaria por excelencia. Y el modo de estudiar literatura en serio era hacer estudios estilísticos (en un sentido, hay que confesarlo, un tanto limitado, que tendía a reducir el estilo a manera personal de la dicción). La atención al estilo se ha ido perdiendo considerablemente y pienso que ello tiene algo que ver con el desarrollo de este pensamiento llamado postmodernista o postmoderno. Y, por último, esto del estilo, claro, es mi gran preocupación en ese libro al que hicieron referencia Antonieta y Efraín. El problema de las regiones de la imaginación es el problema del estilo, el estilo como fuerza que configura el mundo que se nos presenta en la obra. La obra de Cervantes tenía para mí ese particular interés, porque ahí se presenta una variedad de estilos y se los confronta, contrapone, ironiza, y, en cierto modo también, destruye. Pero ese fenómeno era, en ese caso, centralísimo. No veo que esta preocupación se mantenga, por lo menos tan centralmente, en las esferas de la teoría. Es otra cosa en la práctica crítica periodística, que va muy separada de las cuestiones teóricas más centrales (y que, sin

embargo, es con frecuencia admirable). Bueno, pero mejor será que ustedes me hagan preguntas sobre cualquier cosa que se les pueda haber ocurrido a través de estas vagas referencias que he hecho a problemas del momento y de la teoría.

Damián Bacich: Mi pregunta tiene dos partes, usted conteste la que más le guste. Ha empezado hablando de la filosofía, la historia de la filosofía. La pregunta que se me plantea es, ¿qué papel tiene el estudio de la filosofía dentro de los estudios literarios? Es algo que en los últimos dos años voy pensando, cuando saltan a la vista cuestiones filosóficas. La otra pregunta es, ¿cuál es la diferencia entre el estudio de la teoría y la práctica de la crítica literaria?

FMB: Bueno, por una parte yo diría que, en los estudios literarios, hoy en día, hay un vasto campo que se desarrolla con una casi total independencia de las novedades teóricas. Piensen ustedes, por ejemplo, en la reciente edición que han hecho Francisco Rico y Joaquín Forradellas del *Quijote*. Si uno lee la introducción, los comentarios, las notas, es como si estuviéramos en otro planeta. Es decir, no tienen esos estudios (muy deliberadamente) nada que ver con los desarrollos teóricos de los últimos cincuenta (o acaso cien) años. Y, sin embargo, me parece que así está bien, que es lo que se debe hacer para tal empresa, porque está dedicada a una presentación lo más fidedigna posible del texto, con argumentos muy fundados para los casos en que se aparta de las ediciones príncipes, y con notas utilísimas para reconstituir el lenguaje de la época, las referencias, las implicaciones que se escapan al lector contemporáneo. Todo eso me parece admirable, y supone un inmenso esfuerzo de la investigación literaria, lingüística e histórica. Es decir que esa edición y sus estudios anexos se pueden considerar como un monumento de los estudios literarios contemporáneos, y no tiene sencillamente nada que ver con la teoría literaria. Lleva un capítulo introductorio, escrito por E.C. Riley, sobre la teoría literaria, pero es más que nada una referencia a la teoría literaria en la época de Cervantes, la que él pudo conocer y en parte es explícita en el *Quijote*. No hay en esta edición mayor esfuerzo destinado a poner al *Quijote* en el marco de las teorías literarias del siglo XX. Este es un ejemplo, de muchos, de la persistencia de lo mejor de la tradición histórico-filológica de los estudios literarios, que es tal vez la más antigua y la que tiene un fundamento más sólido. Es imprescindible. Sin ella, todas las especulaciones que nosotros hacemos, filosóficas u otras, no tendrían fundamento. Siempre cuando hablo de estos temas me parece importante

destacar que una parte esencial de los estudios literarios tiene una vida independiente de los avatares de la teoría. (No he querido, por cierto, decir que la filología no tenga métodos y principios teóricos. Lo que no tiene es dependencia de lo que hoy se llama teoría.)

Volviendo a la otra parte de la pregunta, con respecto a la influencia de la filosofía. La filosofía ha estado unida a los estudios literarios desde un comienzo. Las primeras especulaciones y análisis de Platón o Aristóteles en temas del arte y la poesía, son evidentemente reflexiones filosóficas en torno al fenómeno y sus consecuencias sociales, políticas, educacionales, etc. La historia de la crítica ha estado siempre vinculada a la de la filosofía. La crítica romántica, que ha tenido tanta influencia en el desarrollo posterior, es una crítica inspirada por la filosofía idealista e íntimamente conectada a ella. Basta leer a Coleridge, que va plagiando a Schelling y comentando a Kant. Y luego, si se piensa en el siglo XX, ya el formalismo ruso está muy conectado con la filosofía de Bergson en algunos aspectos. Luego la influencia de Benedetto Croce en la estilística de Vossler y en el desarrollo de la estilística en el campo de las lenguas románicas. Luego aparece la fenomenología, que también tiene consecuencias en la metodología literaria, por ejemplo en la Escuela de Ginebra. Heidegger ha hecho estudios "literarios" y ha influido en los de muchos otros. Es una cosa permanente la influencia del pensamiento filosófico en los estudios literarios. Y natural, tal vez porque la literatura, como la filosofía, en último término aspira a dar respuesta a cuestiones esenciales, o por lo menos a aclarar ciertos fenómenos universales de la vida humana. Pero es interesante notar que, en los desarrollos recientes, otras disciplinas que no son exactamente la filosofía han influido mucho. Por ejemplo, la tradición freudiana, que es muy importante en toda la crítica del siglo XX. No es una tradición totalmente ajena a la filosofía, pero es una tradición fundada en una disciplina científica, empírica, que va dando resultados que se pueden aplicar a los estudios literarios. La antropología también ha tenido cierta influencia en los estudios recientes, y los estudios sociales en general, político-sociales, están contribuyendo muy fuertemente al desarrollo actual de la teoría literaria.

Ahora, el problema que me planteo, y fue en cierto modo el punto de partida para esta reunión con ustedes, es: qué hace un estudiante hoy, que llega a la universidad y se encuentra con esta casi monstruosa cantidad de nuevas disciplinas y escuelas de los estudios literarios, todas ellas, o la mayor parte, de muy difícil acceso, porque son disciplinas extrañas a la vieja tradición histórico-crítica, y se cubren con una terminología técnica. No son cosas que uno puede simplemente

sentarse a leer. Como decía, en el tiempo mío era bastante más simple, porque no había mucho más que la historia literaria tradicional y la estilística, que era el único método técnico de investigación, que incluía la tradición retórica, y un poco de la poética. Es una disciplina vinculada a la lingüística, y en rigor muy dentro de nuestro campo básico de nuestra experiencia de lectores. No era algo en que un estudiante de letras tenía que sentirse como incursionando en regiones extrañas. Pero ahora sí, porque si ustedes se ponen a leer un trabajo basado en el psicoanálisis de Lacan, por ejemplo, se encuentran no sólo en regiones extrañas, a primeras inaccesibles, para un lector culto, aun para un lector informado filosóficamente, porque se trata de desarrollos especializados de muchos decenios que han ido construyendo conceptos básicos fundamentalmente complejos. No se puede simplemente llegar, abrir la puerta, entrar ahí y ver qué pasa.

Y lo mismo ocurre con otras de estas disciplinas recientes. La propia desconstrucción de Derrida. Pues Derrida ha sido declarado por muchos impenetrable. Bueno, no lo es tanto, y con el tiempo va pareciéndolo menos. Uno se acostumbra a todo. Pero en todo caso tampoco es un autor que se puede leer sin más. Y sin embargo la desconstrucción, su método, si es que podemos llamarlo método, en fin, la actitud crítica que se ha derivado de su obra, y que ha tenido gran difusión, particularmente en los Estados Unidos, es un movimiento importante del pensamiento crítico. Bueno, entonces, ¿qué hacer? Esa pregunta me la hago con mis estudiantes también en Columbia. Yo diría que a esto hay que darle posiblemente una respuesta pragmática, tal vez la mejor cuando uno tiene un periodo relativamente corto de años para tomar decisiones, para enterarse de un cierto campo y empezar a producir investigación. Diría que en esto hay que partir del supuesto más sano, y es suponer, en primer lugar, que todas estas disciplinas tradicionales continúan vivas. No podemos perder de vista que, como personas dedicadas al estudio de la literatura, estamos siempre cerca de la lingüística, y estamos dentro de la tradición retórica, métrica y estilística. Eso es, como quien dice, el bagaje más elemental, que no debiéramos nunca perder, porque es lo que nos distingue de los investigadores de otras disciplinas y de otros campos. Y es además algo que se puede adquirir en un periodo razonable de tiempo en forma satisfactoria, y abre muchas perspectivas para los estudios, para las investigaciones, cualesquiera que sean los textos que usemos, aunque no sean textos estrictamente literarios. Y por otra parte, yo diría que hay que confiar en la experiencia personal. Es decir, confiar en aquellos entusiasmos que ustedes genuinamente sientan por algunas de estas orientaciones.

Porque todas ellas pueden ser transformadas en campos de investigación responsable y seria. Y tanto más será posible eso cuanto más ustedes estén interesados genuinamente en ese campo. Así que si a ustedes los atraen, por ejemplo, en este momento, los llamados estudios culturales, es decir el estudio de textos, tanto literarios como no literarios, desde el punto de vista de esto que mencionaba antes, de cómo la cultura construye ciertos roles e identidades, y cómo la literatura participa en esos procesos de construcción cultural, que determinan en gran parte nuestra existencia, ustedes pueden encontrar allí caminos fructíferos de investigación y reflexión. Ese es un campo de extraordinario interés. Es un campo que, claro, no se limita a los estudios literarios, pero que puede dar participación importante al estudio de la literatura también. Diría lo mismo de los estudios basados en tradiciones psicológicas, o psicoanalíticas, que también, sin duda, arrojan luz sobre la literatura y sus significaciones. En suma, hay que afrontar el hecho de que no podemos abarcar todos estos campos, y tendremos que limitar nuestra investigación a uno o dos de ellos, para poder avanzar y hacer algo que tenga profundidad y solidez. No creo que deba ser una preocupación de ustedes el no estar al tanto de todos los desarrollos de la teoría literaria, porque no creo que nadie esté verdaderamente al tanto de todos, ni es esencial estarlo para poder pensar bien. Leyendo hace poco a uno de los que está más al tanto, me he convencido de que no está bien interiorizado de algunas cosas para mí esenciales. Es natural. ¿Quién va a conocer bien todo esto? Es importante tener una idea del panorama, para ver su complejidad, y luego, con cierta razonable confianza en el propio criterio, sencillamente entrar por el camino que a ustedes les parezca más afín a sus intereses. Ahí sí es necesario tratar de operar con respeto por las tradicionales normas de la investigación, que son comunes a cualquiera de estas empresas intelectuales, porque en cualquiera que sea, son necesarios el rigor conceptual y la información fidedigna, y el trabajo metódico, sostenido y coherente.

Efraín Kristal: Yo ví en tu presentación, por un lado, una especie de actitud respetuosa hacia la importancia de una figura como Derrida. Al mismo tiempo detecto algún tipo de duda. Me gustaría preguntarte directamente, en tu opinión, cuales serían los aportes decisivos del pensamiento de Derrida a las prácticas literarias de nuestra época, que no estén ya en Ortega o en Heidegger. Aportes de esta figura, por un lado, y por otro lado, si tú crees que hay limitaciones de este pensamiento para los que estamos interesados en el estudio de la literatura.

FMB: A mí me parece que Derrida ha traído a los estudios literarios un punto de vista en verdad nuevo. Nuevo, en relación a un concepto fundamental de la tradición crítica, que fue reformulado por el Romanticismo. Lo que hacemos tradicionalmente es buscar la *unidad* de la obra. Derrida hace todo lo contrario. Busca aquellos elementos de la obra que conspiran en contra de su unidad, tanto temática como estructural. O sea, los estudios basados en la obra de Derrida, y los suyos propios sobre muchos textos, demuestran, con una lectura muy minuciosa, que el texto está desmintiendo sus propias tesis, está mostrando que lo que en él se declara en realidad no es exacto, porque en efecto hay otras fuerzas en el texto que están contradiciendo las tesis ostensibles. Entonces, esta idea de que los textos, tanto filosóficos como literarios en general, tal vez no sean tan unitarios como nosotros pensamos, me parece una idea fructífera. Yo me formé en la idea de que lo que había que hacer, en los estudios de obras literarias singulares, era demostrar la unidad de la obra. Los estudios estilísticos en la tradición de Vossler, Amado Alonso, Spitzer, estaban destinados a mostrar, a través de pequeños detalles de lengua, cómo se manifestaba en la obra una cierta totalidad psíquica, subjetiva. Cómo estas obras eran la expresión de un autor, etc. El esfuerzo crítico estaba dirigido a mostrar organicidad, coherencia, la pertinencia de cada detalle, que nada era casual, que todo respondía a un diseño, a un designio estético, a una misma intención. (Esta actitud crítica es muy afín a la que caracterizó, en el mundo anglosajón, al New Criticism, y a lo que en Alemania se llamó morfología y crítica inmanente.) Era el presupuesto tradicional, en cierto modo ya aristotélico, pero con un aliento casi metafísico desde el Romanticismo para adelante, que las obras de arte son creaciones orgánicas. Cada parte de ellas tiene una función relacionada con todas las demás, y, entonces, el estudioso tiene que demostrar que así es, que cada elemento que se encuentra en la obra está en función de todos los demás, y constituye esta unidad. Y Derrida aparece, hace esas lecturas de Rousseau, Husserl, etc. y parece demostrar que, en realidad, la obra, el texto mismo, está constantemente contradiciéndose, desarmándose (no por un error particular del autor, sino por una presión metafísica milenaria, inescapable, denunciada por la subversión incontrolable de la escritura). Pienso que esta radical innovación es una provocación estimulante, porque es muy posible que en realidad hayamos exagerado en esto de la organicidad y la unidad de las obras literarias. Puede que haya algo en la naturaleza de la expresión humana, de la creación humana, que no es conciliable con esta armonía de una totalización orgánica, y que en cambio corresponde a esas incoherencias y

desconstrucciones del literalismo. Ese sería el aspecto positivo, no tanto para adoptar la teoría derridiana, diría yo, como para tenerla ahí presente, para evitar caer uno en idealizaciones excesivas. Yo puedo haber dado un ejemplo de idealización excesiva en un capítulo de mi libro sobre el *Quijote*, en el que hablo de su unidad. Aunque compruebo allí que su unidad no es tan acabadamente orgánica. Pero, en fin, la idea era buscar la unidad del *Quijote*, a pesar de lo mucho que contradice esa unidad en el libro.

Ahora, lo segundo, las limitaciones de este pensamiento. Yo no he terminado mi batalla privada con Derrida. No he llegado todavía al punto en que pueda dar una respuesta seria, que me inspire confianza. Lo he leído con enorme irritación, y con una creciente admiración también. Todavía estoy en duda, por ejemplo, acerca de si los primeros libros de él, que son tan importantes para su formación, los libros sobre Husserl, un autor que conozco bastante bien, si esos libros no son, fundamentalmente, unos libros equivocados, como han sostenido algunos estudiosos. No estoy seguro. Qué irá a pasar con el desarrollo de la filosofía a partir de esta figura, que a mí me parece por su influencia en todo caso importante, realmente no lo sé. Es el proyecto de un pensamiento nuevo, de un pensamiento que querría terminar con una era milenaria, la era que comienza con Platón, y que, entonces, llevaría a otra forma del pensar humano, cosa que también dijo Heidegger, claro. En su última época, Heidegger repite esto. El periodo que se inicia con Platón está muriendo. La modernidad es su culminación y agonía. Y ahora hay que buscar otro tipo de pensamiento, y ese pensamiento Heidegger lo busca en la poesía; dice específicamente que es el poeta el que puede abrir estos otros caminos del pensamiento. En Derrida, hay una versión algo diferente de esta idea. La razón tradicional, la metafísica tradicional, nos pone ante limitaciones que tenemos que superar. Y, para superarlas, hay que empezar por destruirlas, por desconstruirlas, por encontrar lo que tienen de equívoco, de ambiguo, de indecidible. Se llega así a un cierto escepticismo filosófico, en el sentido que es muy manifiesto por ejemplo en la obra de Paul de Man, que es otra figura importante de este movimiento, muy relacionado con Derrida. Paul de Man encuentra que todos los textos son indecidibles, es decir que nunca se puede saber exactamente lo que el texto dice. Que esencialmente la literatura es "ilegible", entendido esto como el hecho de que el crítico lee sin poder al final decir en definitiva qué es lo que el texto está diciendo, porque se presentan por lo menos siempre dos soluciones, si no más, contradictorias, e igualmente defendibles. Este punto ha llevado entonces a una posición de escepticismo, en que lo positivo parece ser el que

ciertas certezas tradicionales han perdido fuerza, y, como decía hace un momento, nos hemos puesto más críticos con respecto a las confianzas que teníamos anteriormente. Jonathan Culler piensa que lo que ha salido de todo este pensamiento post-estructuralista es una especie de movimiento incesante. Es decir, que lo que se llama la "teoría" hoy, no es un cuerpo de conocimientos, no es un sistema, no es un saber, es simplemente una forma de movimiento intelectual. Está constantemente quemando las naves, moviéndose en direcciones extrañas. Esto le da un cierto atractivo anárquico, un cierto atractivo, diré, creador, de lo inesperado, lo anti-dogmático, etc.

Miguel Rotondale: ¿Cuál es la relevancia de la mitología en el contexto de estas corrientes del pensamiento?

FMB: Bueno, ese punto es parte de esa especie de regresión de que hablaba al comienzo, cuando se produce esta reaproximación del pensamiento filosófico y de la religión. También es un tema romántico, desde luego. Si ustedes miran hacia atrás, en Nietzsche ya está la idea de que una vida humana superior no puede constituirse a través de la razón analítica, sino a través del mito, la famosa tesis del *Nacimiento de la tragedia*. Ese Nietzsche juvenil espera de un nuevo arte la salvación, la posibilidad de una vida humana superior, más allá de los límites de la mentalidad analítica. Pues, ese pensamiento está también en los románticos. Friedrich Schlegel, por ejemplo, alrededor de 1800, empieza diciendo que necesitamos una nueva mitología. Necesitamos rehacer el pensamiento religioso, con nuevos mitos, tarea para el arte "romántico". No sé si puede decirse que ese programa fracasó. Pero en general la idea romántica es que hay un anhelo de mitos nuevos o renovados. Por medio de una mitología no tradicional, no canónica, habría que crear nuevas imágenes de la divinidad, una nueva manera de entender lo divino. Hay, por cierto, otros autores que, en cambio, ven la posibilidad de la recuperación del pensamiento religioso tradicional. Hay un libro que Derrida publicó junto con el filósofo italiano Gianni Vattimo, creo que en 1995, libro que se llama *Religión*. En este libro, Vattimo, que está también en esa línea de pensamiento, habla de cómo la noción de la Santísima Trinidad vuelve a ser un concepto fundamentalísimo, que vuelve a abrir perspectivas al pensamiento filosófico. Hacía tiempo que no se escuchaba decir algo así en serio, salvo, tal vez, en la marginal tradición del Tomismo. Y Gianni Vattimo es una figura destacadísima en el pensamiento contemporáneo, por cierto no marginal. Bueno, ésta

es una constelación intelectual que yo me limito simplemente a mencionar, cosas que ustedes han venido notando, estoy seguro.

Bruce Burningham: No tengo una pregunta tanto como una observación. Ud. acaba de hablar nuestra relación con el romanticismo y del post-estructuralismo como un movimiento incesante. Siempre me ha interesado mucho nuestra preocupación en el siglo XX por tantos "ismos"—el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, etc.—y siempre me ha intrigado saber lo que dirán de nosotros en, digamos, 200 años; si las generaciones venideras verán todos nuestros "ismos" como partes pequeñas de un solo movimiento intelectual. No sé si Ud. tiene algún comentario al respecto.

FMB: Creo que la aplicación de Darwin, el pensamiento evolutivo, a una serie de campos, más allá de la zoología y la biología, es de extraordinario interés. Edward Wilson, el creador de la sociobiología, plantea una proyección darwiniana al plano de la sociedad humana. Me parece algo importantísimo. Pero no son las disciplinas que atraen a nuestros colegas, no es lo que se discute en la gran mayoría de los casos en la MLA. En cierto modo, también se escapa a nuestra propia competencia especializada. Mientras que estos otros desarrollos de carácter filosófico, humanístico en fin, están más cerca de nuestras preocupaciones más constantes. Usted decía que hay, como quien dice, cada cinco años una nueva moda en los estudios literarios. Es verdad, y eso puede traer consecuencias en algunos casos buenas, porque puede renovarse el campo, y en otros casos malas, porque puede hacer que se pierdan continuidades importantes. Pero, por otra parte, también existe lo otro, es decir, que ciertas posiciones fundamentales están ahí todo el tiempo. Esto que usted señala es lo que he intentado decir al principio, cuando empecé diciéndoles que los conflictos actuales que consideramos particularmente postmodernistas son conflictos que Ortega ya plantea en las primeras décadas del siglo XX, y también Nietzsche a fines del XIX, y que están ya en los románticos. Y si queremos incluso ir más atrás, también podemos, porque hay en el siglo XVIII pensadores que están en este tipo de tensión. El pensamiento anti-newtoniano, por ejemplo, del siglo XVIII. Goethe trata de desautorizar la óptica newtoniana. Hammann, un curioso, extrañísimo escritor alemán de la segunda mitad del siglo XVIII, que influyó en Herder, y creo que en Kierkegaard, ataca de manera furibunda todo lo que es el naturalismo, el mecanicismo de los filósofos racionalistas y de la ciencia moderna. Y los poetas románticos. Hay tantos poemas en

contra de Newton. El propio William Blake lo ataca. Hay ahí una tradición en contra de la aplastante visión del mecanicismo de la física moderna. La ciencia, como dijo Max Weber a comienzos del siglo XX, ha desencantado el mundo. Lo ha convertido en algo que no responde a los intereses humanos. El mundo es un gran mecanismo complicado. Contra esa visión, claro, se empezó a reaccionar, independientemente de las condenaciones eclesiásticas, en el siglo XVIII. La autoridad de la ciencia moderna surge fundamentalmente del trabajo del siglo XVII, o sea lo que va de Galileo a Newton. Advierten los pensadores de la época de la Ilustración que la autoridad intelectual de la ciencia va a desplazar la autoridad, no sólo de la religión tradicional, sino, en general, de la visión poética del mundo. Y los llamados pre-románticos y románticos reaccionan contra eso. Entre ellos está el propio Kant, porque siendo Kant la culminación del pensamiento racionalista, se podría decir, es también el que pone límites a la razón. Pues la *Crítica de la razón pura* es justamente un tratado para decir: la razón sólo llega hasta este punto, y de aquí para adelante no puede decir nada. ¿Quién habla entonces? Kant lo dice: la fe. Se define allí bien ese conflicto entre esas dos visiones del mundo, y creo que en ese conflicto estamos. Por eso, en ese sentido, diría yo que el Romanticismo pervive, y que estamos todavía en una época romántica.

Enrique Rodríguez-Cepeda: Don Félix, usted tiene esa visión global muy importante y pedagógica. De todas formas, la gente que tenemos que plantearnos esto también como trabajo, y que hemos tenido una formación universitaria, y creemos en ella, no podemos dejar de pensar, después de estar barajando mucho tiempo las cosas, que todos estos movimientos últimos no dejan de ser experimentales. Y que esta postmodernidad es un puro experimento, una especulación, un montaje, que es totalmente diferente a lo que posiblemente podía ser en los años 15 o 20 la profesión. El montaje de las revistas de aquellos días en España no era nada experimental. Era entonces muy moderno, pero estaba montado de una capacidad técnica y de una realización de trabajo casi perfecta. Entonces, realmente no se puede explicar ya a los estudiantes de alguna manera que hay movimientos experimentales dentro de nuestros tipos de trabajos y movimientos que no lo son. Unos habrán sido establecidos en una época y otros en otra más oportunista. Y entonces, claro, yo no creo que todo en la historia va igual, sino que hay momentos en que las cosas se han hecho y se han fijado de una manera, y en otros momentos de otra, con unos márgenes y con una capacidad industrial diferente.

FMB: Estoy de acuerdo en que, en nuestra disciplina, ha habido y hay una tradición que no es experimental en ese sentido, una tradición sólida, fundada, en la cual se puede confiar, y que ha producido resultados. Yo mencionaba la narratología como una de las últimas y recientes expresiones de esa tradición. Una tradición rigurosa, de definición conceptual, en que se procede de acuerdo a lo que tradicionalmente se ha concebido como una disciplina intelectual seria. Pero, en relación a esto, déjenme que introduzca aquí un punto de vista diferente. Cuando don Ramón Menéndez Pidal hace sus estudios, ¿cuántos hacían estos estudios en España? Una docena tal vez. No más. Y era gente que, o tenía recursos propios o una de las pocas cátedras universitarias de la época. Pero ahora tenemos literalmente miles de personas dedicadas a los estudios literarios. Los miembros de la MLA, se cuentan en las decenas de miles. Como la universidad norteamericana mantiene el principio, que me parece respetable y no sería cosa de criticarlo livianamente, de que todos los docentes tienen que hacer investigación en la disciplina correspondiente, el que está en la carrera universitaria tiene que buscar su camino en la investigación. Nunca antes se ha hecho investigación en las disciplinas humanísticas por miles de personas. En las reuniones de la MLA puede haber cientos de sesiones, sobre las cosas más dispares. Y a estas sesiones van, sin embargo, doce, quince, treinta, o cuatro o cinco personas, según sea el caso. Creo que hay que suponer que en todas esas sesiones la gente ha estado trabajando seriamente, que los que están haciendo todas estas cosas, por extrañas que parezcan, lo están haciendo con dedicación, con esfuerzo, y con el propósito de obtener conocimiento. Pero, en tales condiciones, claro, es imposible mantener una tradición de estudios como la de don Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y semejantes. Tener a cuatro mil estudiosos en el campo hispánico haciendo filología en el sentido clásico sería imposible, sería una limitación incluso (¿o acaso un asunto de nuevos sistemas de trabajo?). Esta enorme expansión numérica del gremio, hace que también se produzca una cierta dispersión de los temas y métodos. Es natural, la gente quiere buscar algo diferente, no pueden estar todos haciendo lo mismo. Entonces, hay una cierta presión sociológica, diríamos, para una diversificación, en cierto sentido, anárquica, de los campos de especialización e investigación. Claro, cada uno quiere aparecer con algo que no sea exactamente lo que otros están haciendo. Entonces, para un estudiante, el asomarse a un campo nuevo, que recién se inaugura, promete algo que resultará original, que puede distinguirlo de otros. Y eso es perfectamente humano, y es inevitable. Yo creo que en eso hay algo de lo que llama usted el carácter experimental de los nuevos estudios.

Maite Zubiaurre: No es sólo eso. También es que, cuando hablaba Menéndez Pidal, hablaban los hombres, cultos, blancos, heterosexuales. Déjenme esgrimir un argumento en favor de las minorías y la diversidad de que está hablando ahora. Entonces es lógico que nazca un interés por otros aspectos. No sólo porque resulta original el tema, como dice el profesor, y estoy de acuerdo con él. Pero no es sólo eso, sino que también se identifica con ciertos enfoques y ciertas perspectivas que le resultan a uno más cercanas. Y hay muchas personas que por primera vez hablan y participan del banquete intelectual. Entonces eso también cambia la perspectiva desde la cual se estudia la literatura.

FMB: Tienes razón, María Teresa. Hay muy diversas personas dedicadas a esto, una gran variedad en cuanto a origen étnico, social y demás. Y en este gran grupo, los intereses no pueden ser puramente intelectuales, en un sentido tradicional. Hay intereses que se podrían llamar también emancipatorios, es decir, el legítimo interés de grupos y personas por darle a los estudios que hacen una dimensión moral y socialmente relevante. También esto es algo que siempre ha estado presente, pero en forma muy limitada en el pasado. En la historia de la crítica se ha hablado siempre de la ejemplaridad de la literatura, su valor didáctico. Hay ahí la noción de que la literatura no es meramente un objeto de goce y de estudio, es también una fuerza moral y social. Y los estudios literarios la siguen en ello. Por eso, creo que tienes razón, María Teresa, en señalar que a la multiplicidad de los estudiosos, se agrega una multiplicidad de intereses. Y no sólo intereses puramente histórico-filológicos, que son estrictamente intereses de conocimiento, sino esos otros intereses que, creo, Habermas llama emancipatorios. Es decir, intereses que hacen que el discurso intelectual busque otras finalidades, sin dejar de ser un discurso intelectual, sin dejar de tener, por cierto, dimensiones de conocimiento. Eso está detrás de mucho de lo que son los estudios culturales hoy: los estudios feministas, los «queer studies,» etc. Y, sin embargo, ahí se produce conocimiento; sería inexacto decir que son solamente agencias para promover ciertos intereses de grupo. La relación entre interés y conocimiento también es un problema antiguo. ¿Existe el conocimiento puramente intelectual, objetivo? Yo creo que existe, pero existe también lo otro.

Nataly Tcherepashenets: Me parece muy reveladora la teoría de la poesía de Heidegger. Me ayuda muchísimo a comprender la literatura. Quería preguntar, por ignorancia, ¿cuáles son los antecedentes más

cercanos de esta teoría, y cómo puede usted ubicar esta teoría, si hablamos de que es un nuevo impulso del Romanticismo, cómo puede ubicar esta teoría en la historia de la teoría literaria?

FMB: Heidegger llegó a estos estudios de poesía después de haber hecho esa gran obra sistemática, *El ser y el tiempo*, que publicó en 1927 y que estuvo escribiendo durante muchos años. *El ser y el tiempo* es todavía una obra de filosofía en el sentido tradicional, a pesar de que es sumamente renovadora en su visión y en su lenguaje. Pero es una obra construida sistemáticamente, desarrollada analíticamente, en fin. La segunda parte nunca la escribió, aunque la prometió. Y después tomó su filosofía otro giro. Ese giro es el que terminó llevándolo a decir que la poesía es el lenguaje, la forma de conocimiento, que nos puede abrir dimensiones de la existencia y de la realidad que no podemos alcanzar en formas del pensamiento tradicional. Hay que reconocer que con Heidegger se inicia algo realmente de gran importancia. Esa famosa pregunta por el ser, cuál es el sentido del ser o de ser, es una pregunta en cierto modo nueva. En el momento en que la hace, tiene un carácter sorpresivo. Pero esa pregunta no la pudo responder Heidegger mediante los métodos tradicionales de la filosofía, y llegó a la conclusión de que sólo se podía tratar mediante otro tipo de aproximaciones, como la poética y la artística. Y entonces empieza Heidegger a ocuparse de poemas de Hölderlin, Trakl, Rilke, sobre todo Hölderlin, que, aunque es el más antiguo, le parece el más importante, el más avanzado de estos poetas. El giro de Heidegger hacia la revelación del arte se manifiesta ya en ese famoso ensayo sobre el origen de la obra de arte, donde un tema central son los zapatos de una campesina que pinta Van Gogh. Yo tengo la tentación de llamar a este motivo filosófico "el aura de los zapatos viejos", porque lo que está diciendo ahí Heidegger es que en esos zapatos viejos hay un mundo. En ellos está toda la existencia, están los dioses, está la historia, está la naturaleza, el suelo, la tierra, la vida. Bueno, pues esa idea, que para él significa un nuevo acceso a lo que es el ser, la realidad, esa idea tiene también antecedentes románticos. Por ejemplo, lean ustedes a Coleridge. En la *Biographia Literaria,* Coleridge dice, hablando de los proyectos que él y Wordsworth tienen en común, que lo que ellos querían era mostrar la poesía y el encanto de las cosas *ordinarias* de la vida. Esas cosas que nos rodean y que nosotros ya casi no vemos, porque la costumbre y el endurecimiento moral nos privan de la capacidad de ver su belleza y su trascendencia. Fíjense que está hablando justamente de cosas como los zapatos, de las cosas comunes y gastadas que nos rodean, cuya celebración es parte de ese programa

romántico que se expresa en el «Preface» de Wordsworth a las *Lyrical Ballads*, y en la *Biographia Literaria* de Coleridge en forma más estructurada. Bueno, esa idea, entonces, de que en este mundo de las cosas simples, las percepciones más elementales, hay un acceso a la trascendencia. Después, encontramos esta idea en Emerson, en su ensayo *The Poet. Todo,* dice Emerson, es capaz de llevarnos a la transcendencia, no sólo el viento, las nubes, las bellezas naturales, sino también las instituciones bancarias, los contratos, las corporaciones, las cosas más prosaicas que se puede uno imaginar, son vehículos de una experiencia extática para quien ha aprendido a percibir. También aquí, con una mirada poética, se revela toda la maravilla del mundo. Y esta idea sigue adelante, a través del siglo XIX, y entra en el XX. Habría que hacer su historia detallada. Sería difícil, pero es muy importante esa idea: la importancia de las cosas pequeñas. Ortega, en las *Meditaciones del Quijote* dice: hay que respetar las cosas humildes, amarlas, esas cosas que están ahí, rodeándonos, y que nos miran, pacientes, esperando que nosotros les prestemos atención. Ello es parte de la idea de la "circunstancia," tan esencial en Ortega. Y después, Neruda, en un texto que se publica en el mismo año en que escribe Heidegger el referido pasaje sobre Van Gogh. Publicada en España, la prosa de Neruda se llama *Sobre una poesía sin pureza,* y nos dice que el poeta debe mirar largamente las cosas que están ahí arrumbadas, que han sido usadas, donde se nota la mano del que usó la herramienta, de modo tal que parece desgastada, manchada. Allí hay una lección para el poeta. Hay, pues, una larga tradición de esta idea de que en el mundo de las cosas más humildes, si miradas con la atención profunda del poeta, se encuentra una transcendencia hacia un cielo de varia y vaga concepción. Y yo creo que en esa tradición está Heidegger, que, evidentemente, también por otros conceptos está vinculado a la tradición romántica. Porque existe, claro, la parte filosófica, no sólo la parte literaria de esta tradición. Habría que mirar la obra de Schelling, por ejemplo, para el lado filosófico de este desarrollo. Pero, en todo caso, creo que allí ha ocurrido algo muy importante, porque recordemos que el arte tradicional y clásico no se ocupa de estas cosas. Claro que en Homero uno de repente se encuentra con uno o dos versos, en la *Ilíada* (que Ortega destaca en las *Meditaciones*), en que se menciona una cosa menor, se cuelga una capa de un gancho, algo trivial. Normalmente, nada de eso. Se trata de los grandes héroes, de las batallas históricas, la muerte, los dioses, el destino. Y en la gran tradición del arte, hasta el siglo XVIII, siempre se trata de cosas "grandes". Y en cierto momento empiezan a proliferar temáticamente cosas chicas, como ya antes en las pinturas de

la "naturaleza muerta", un rincón doméstico en que hay un pescado, unas frutas, unos platos, unas telas. ¿Qué es eso? ¿Por qué empieza a aparecer eso? Ortega dice, en el libro sobre Velázquez, de cómo Velázquez presenta las cosas, las "retrata", como si estuvieran recién empezando a ser. También allí pienso que hay un poco de esa reflexión sobre lo circunstancial. Pero, en suma, lo que quería decir es que, si miramos la historia del arte en grueso, la entrada al espacio central del arte de lo que es humilde, de lo que es menor, de lo que es insignificante, la cosa cotidiana que nos rodea, parece bastante tardía y coincide con la emergencia de la novela moderna. Hay que esperar al siglo XIX para una generalización de esa óptica. El siglo XIX es cuando las novelas, y también la poesía lírica, típicamente tematizan cosas y personajes que son de todos los días. El personaje novelístico moderno no es un héroe, no es un santo, no es un dios, es un sujeto como nosotros, que tiene una serie de defectos y una vida ordinaria. Hay una cierta "democratización", pues, de los temas en la historia del arte de los últimos siglos. Y esta democratización culmina, claro, cuando resulta que los zapatos gastados y sucios de una campesina se convierten en objeto de una especie de fervor metafísico en el caso del comentario de Heidegger.

¿Por qué se produce esto? No lo sé claramente. Pero pienso que está relacionado con lo que hemos estado discutiendo, es decir, que el hecho de ese movimiento hacia lo modesto y menor, hacia la transcendencia de lo modesto y menor, tiene algo que ver con el avance moderno de la ciencia. Porque el mundo del detalle sensitivo menor es todo lo contrario de la ciencia. Platón pensaba que el alma empezaba a subir hacia el cielo, cuando se dedicaba a las matemáticas ¡Hay que imaginarse! El alma se nutre, según Platón, haciendo geometría, y después, lógica y dialéctica, todas las ciencias abstractas. Y mientras más abstractas mejor, porque lo que era malo, según Platón, era todo el mundo de los sentidos: los colores, las sensaciones, los olores, todo eso son engaños o semi-realidades. La verdad son las Ideas, y éstas son más que abstractas, son absolutamente inmateriales. Entonces, el alma sube al cielo, si es que sube al cielo, a la mano de esta escala de las matemáticas, la ciencia, y la abstracción. Esto pensaba la tradición platónica. Y, de un modo muy definido, ese sueño racionalista platónico se realiza en la ciencia moderna. Porque las ciencias modernas, en último término, en su ontología, no conocen olores ni colores ni nada de eso. Conocen simplemente los corpúsculos, las vibraciones, las magnitudes. La física moderna se funda cuando Galileo dice, olvidémonos de todo eso; preguntemos ¿qué es lo que se puede medir? Y hablemos nada más que de eso, de lo que se puede medir y matematizar. Se empieza a hacer una

ciencia en que todas las sensaciones, todo lo que es cualitativo y subjetivo, desaparece. Y la filosofía (Descartes, Locke) acompaña a ese movimiento con su teoría de las propiedades primarias y secundarias de los objetos. En una fase determinada (el punto egregio es Newton), se llega a constituir esa imagen mecanicista del mundo, en que todo se rige por leyes, y parece como si, en principio, todo se pudiera calcular matemáticamente, predecir, anticipar. La realidad, un gran mecanismo complicadísimo. El ser humano, una máquina también, como dice La Mettrie en el siglo XVIII. El propio Descartes habla ya de que los animales son sólo máquinas complicadas. Para Descartes, el ser humano tiene alma, pero como el alma es algo separado del cuerpo, también el cuerpo del ser humano es una máquina complicada y nada más. Y por eso se puede estudiar científicamente. Entonces, ese pensamiento, que sería, como digo, la culminación del pensamiento platónico, porque constituye la reducción de la multiplicidad cualitativa del mundo a esquemas abstractos, a principios matemáticos, empieza a parecer, claro, desconsolador. Esto ya a principios del siglo XVIII. Se va produciendo una reacción, y esa reacción lleva a muchas cosas, pero, entre otras, lleva a la revalorización de todo aquello que despreciaba Platón. Es decir, las pequeñas cualidades sensoriales, los colores, los matices, el tono casual, la atmósfera singular, etc. Y por ese camino llegamos a las cosas humildes, a los zapatos usados y a la búsqueda de lo transcendente en lo mínimo y casual. No alejándose, sino que acercándose más a lo que es cotidiano, a lo que es ordinario. Y Heidegger está metido en ese movimiento. Es decir, que ese movimiento que viene de largo atrás, incluye a Heidegger como una pieza en su desarrollo, como lo es Neruda. Me interesó conectar a Neruda con Heidegger por esto de la coincidencia de sus expresiones en 1935, siendo casi seguro que no pudo haber sabido el uno del otro, y dicen casi lo mismo sobre la importancia de esta aproximación a lo concreto singular, a lo menor, a la cosa usada.

Claro que no se puede generalizar sin límite, porque en el arte moderno hay también un movimiento en cierto modo platónico. Uno no puede decir sin más, por ejemplo, aunque habría razones para ello, que el arte abstracto o el Pop Art hayan sido manifestaciones de este movimiento que estoy tratando de caracterizar. En el arte moderno ha habido también una dimensión neo-platónica deliberada, reflexionada, explícita. Mondrian, por ejemplo, es un autor que expresa esas ideas. Y su tipo de arte está orientado por la aspiración a una especie de arquetipo platónico. Pero hay otros artistas contemporáneos que sí van mucho en la corriente de lo humilde y concreto. Por ejemplo, Beuys que

ha hecho esas cosas de grasa, de fieltro, esas maderas usadas, esas superficies gastadas, rayadas. [Indicando el podium de lectura]: esto no alcanza a ser una pieza de Beuys, está demasiado nuevo, pero si lo trabajamos durante algunos años y se empieza a manchar, a gastar, etc., entonces ya empieza a adquirir un aura, entonces ya esto podría estar en uno de los museos, firmado por un artista, en fin. Pero no quiero hacer una caricatura humorística, porque creo que hay algo muy importante detrás de esto, que me parece esencialísimo. Pero, como digo, no se puede generalizar. Sería muy bonito poder decir, el arte se ha desarrollado en esta dirección. No, se ha desarrollado en muchas direcciones, y una es ésta, del avance a lo menor, al aura de los zapatos viejos.

Gabriela Capraroiu: Tenía dos preguntas. Una era si podía hablar un poco haciendo una comparación del estudio de la teoría de la literatura en los Estados Unidos y tal vez en el caso de Hispanoamérica, si ve la misma aproximación, y si no, tal vez nos puede dar una explicación. La otra tenía que ver con el género de la novela con miras hacia el futuro, si le parece que la novela necesita una nueva definición.

FMB: Con respecto al primer punto, no puedo darle una respuesta muy satisfactoria, porque no conozco lo suficiente el panorama hispanoamericano actual. Lo que puedo decir es algo con respecto a los estudios crítico-literarios en Chile, que en cierto modo, creo, han sido típicos. Nosotros estuvimos en la primera mitad del siglo XX, bajo una influencia fundamentalmente europea, de corrientes francesas y alemanas, en parte a través de autores españoles. Cuando yo me inicié estábamos en esa onda, siguiendo a Croce, a Vossler, a Spitzer, a Amado Alonso, y otros. Eso duró hasta los años sesenta, cuando empezó a entrar otra corriente europea que fue el estructuralismo. Nosotros conocimos el estructuralismo primero a través de la lingüística, a través de Saussure y de Trubetzkoy, más que nada la fonología, que es la única disciplina estructuralista que verdaderamente se ha hecho, creo yo. Bueno, que se ha hecho bien. Y simultáneamente vino también la influencia de otros autores europeos, como Wolfgang Kaiser, y un autor que trabajó en los Estados Unidos, pero que era muy europeo, René Wellek, que escribió esa célebre *Teoría de la literatura*, fundamentalmente basado en la tradición europea, centro-europea específicamente. Pero desde entonces las corrientes e influencias se han multiplicado, y ahora muchos estudiantes chilenos vienen a estudiar a los Estados Unidos. Así que el panorama de los estudios literarios en Chile

ha cambiado mucho. Me he encontrado con muchas sorpresas en los últimos años. Y desde luego los estudios culturales han avanzado muchísimo. Los estudios feministas, etc. Y la influencia ahí directamente es norteamericana, de las universidades norteamericanas. Hay también, claro, influencia francesa y, en general, europea, pero el camino que está tomando ahora esto es, principalmente, a través de Estados Unidos, no directamente desde Europa. Es ahora mucho más variado el panorama que el que había en la época en que yo estudiaba, incomparablemente más variado.

Con respecto a la novela, yo sé muy poco de la novela contemporánea, la verdad. Así que es tal vez una forma de concluir la sesión de esta tarde, substrayéndome a esa pregunta, porque, sí, leo novelas con mucho interés, pero no tengo conocimientos suficientes como para eso. Realmente, no puedo decir nada sensato y de interés en esa materia. No sé si lo puedo decir sobre ninguna cosa, pero en todo caso, sobre eso, seguro no.

Verónica Cortínez: Yo creo que ya le podemos agradecer al profesor Martínez Bonati por su excelente presentación y seguir conversando durante la recepción, a la que están todos cordialmente invitados. Muchas gracias.

Explosion in a Cathedral:

Gnostic Archetypes in a Lukácsian Historical Novel[1]

Professor Roberto González Echevarría's *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* was a milestone in Carpentier studies when it first appeared in 1977. Like any important critical text, however, it must be periodically reassessed so that it remains a text for interpreting Carpentier rather than the "definitive" statement about the Cuban novelist.

In *Alejo Carpentier*, Roberto González Echevarría makes an extensive case for a kabbalistic interpretation of *Explosion in a Cathedral*, based on a quotation that appears from the *Zohar*, a principal kabbalistic text. González Echevarría says:

> By appealing to the Kabbala [in *Explosion*], Carpentier is recasting the pattern of fall and redemption, of exile and return [...] within a system that centers precisely on these themes [...]. But beyond these thematic considerations, the importance of the Kabbala in *Explosion in a Cathedral* [...] is its concern with the nature of symbolic action, its centering on a hermeneutics whereby writing is accorded a crucial role in the composition of the world—as is well known, for kabbalists the world issues from the letters of the Hebrew alphabet. Thus its presence in the novel is not, like history, an external referential code but one which attempts to explicate the text of the novel itself. (239)

González Echevarría continues by citing what he considers to be similarities between the Kabbala and *Explosion*, but neither his examples nor his conclusions are convincing. In this essay I would like to offer an alternative interpretation of *Explosion*, its symbology and the apparent anachronisms in it noted by González Echevarría. I accept González Echevarría's interpretation of *Explosion* as an emanationist work, but not theologically or theosophically emanationist, as a kabbalistic interpretation would imply, but as emanating from dialectical materialism.

Key to my interpretation of *Explosion* is the character Sofía, whom González Echevarría defines as an archetype resembling the *sephira Binah* of the Kabbala, "who is 'the supernal mother, Imma, within whose womb all that was contained in Wisdom finally becomes differentiated'" (241). Yet he offers no evidence to support his claim: like

Binah, Imma is not mentioned in *Explosion*, and nowhere does González Echevarría state what characteristics Sofía might share with Imma, or indeed who Imma is beyond a "heavenly mother." As it happens, Imma is not a *sephira* at all, or a mythological figure, or even related to the *Zohar*, as González Echevarría implies. Rather, Imma is a *partzuf*, an element of Isaac Luria's 16th century revision of the Kabbala that bears little resemblance to the *Zohar* on which González Echevarría bases his interpretation of *Explosion*. Luria's is a separate, grand myth spanning the period from creation to the coming of the Messiah, and not merely a description of how humans can gain an understanding of the divine, as is the *Zohar* (Sidlofsky). This misunderstanding of Imma, the *Zohar* and the Lurian Kabbala is the first of the faulty premises on which González Echevarría bases his reading of *Explosion*.

Next, there is the matter of the *sephira* claimed by González Echevarría to represent the character Sofía, *Binah*. Although it is true that "sophia" is Greek for "wisdom," González Echevarría's implication that *Binah* is "wisdom" is incorrect, and his point—especially in the footnote on pg. 241—is misleading. The *sephira Hokmah* is "wisdom"; *Binah* is "intelligence" (*Catholic Encyclopedia*). The quotation given by González again refers to Luria's Kabbala, not the *Zohar*, wherein the *sephirot Hokmah* and *Binah*—the emanations of Wisdom and Intelligence in the Kabbala—become the *partzufim* ("faces" of) "Abba" ("Father") and "Imma" ("Mother"); from their union issues the *partzuf Ze'ir Anpin* ("The Impatient"), encompassing the six *sephirot* from *Hesed* to *Yesod*, and representing the "judging" and "limit-setting" aspect of the divine (Sidlofsky; Congregation Emanuel).

So the "wisdom" cited by González Echevarría in the quotation "within whose womb all that was contained in Wisdom finally becomes differentiated" refers not to *Binah* at all, as he implies, but to *Hokmah*. Though *Binah* does contain an attenuated element of "the light of wisdom" (Ashlag), the text cited by González Echevarría is discussing the *union* of wisdom and intelligence—*Hokmah*'s impregnation of *Binah*, so to speak—and is most likely a direct reference to the ancient Hebrew concept that the force of life is contained in semen, which having impregnated a woman differentiates to become life.

The final serious flaw in González Echevarría's kabbalistic thesis is that he ignores the fact that the Hebrew word *Hokmah* is an exact translation of the Greek word "sophia" (wisdom), with the exception that in the Kabbala wisdom is a masculine trait (*Encyclopedia Mythica*; Sidlofsky; *Catholic Encyclopedia*), whereas in the Greek tradition wisdom is a feminine trait. This leads to two important questions: first,

why would a character called Sofía resemble the *sephira Binah* as an archetype when another *sephira* exists, *Hokmah*, that directly correlates to "sophia"? And second, why would an author ascribe a masculine archetype (sophia = *Hokmah* = wisdom = masculine under the Kabbala) to a female character, when that exact archetype exists in another symbology, but in the feminine?

González Echevarría's erroneous kabbalistic interpretation of *Explosion* is a critical error on his part because it radically affects his reading of it, based as it is on apparently faulty premises. Yet the matter is very easily resolved if one gives up the Kabbala and accepts instead Gnostic archetypes, especially as they relate to the Gnostic figure of Sophia, for there exist Gnostic Sophia myths with powerfully elegant resemblances to *Explosion*'s Sofía, and indeed to all the characters in *Explosion*. These resemblances can be seen through the Gnostic interpretation of the parable of "The Leaven" from Matthew 13:33 and Luke 13:20-21, which is not otherwise explained in Christian doctrine: "The kingdom of heaven is like yeast that a woman took and mixed with three measures of wheat flour until the whole batch was leavened" (*New American Bible* 1030). As St. Irenaeus notes, the Gnostics interpreted this parable as follows:

> Also the parable of the leaven which the woman is described as having hid in three measures of meal, they declare to make manifest the three classes. For, according to their teaching, the woman represented Sophia; the three measures of meal, the three kinds of men—spiritual, animal, and material; while the leaven denoted the Saviour Himself. (Irenaeus Book VIII)

St. Irenaeus further explains:

> [The Valentinians] conceive, then, of three kinds of men, spiritual, material, and animal, represented by Cain, Abel, and Seth. These three natures are no longer found in one person, but constitute various kinds [of men]. The material goes, as a matter of course, into corruption. The animal, if it make choice of the better part, finds repose in the intermediate place; but if the worse, it too shall pass into destruction. But they assert that the spiritual principles which have been sown by Achamoth, being disciplined and nourished here from that time until now in righteous souls (because when given forth by her they were yet but weak), at last attaining to perfection, shall be given as

> brides to the angels of the Saviour, while their animal souls of necessity rest forever with the Demiurge in the intermediate place. And again subdividing the animal souls themselves, they say that some are by nature good, and others by nature evil. The good are those who become capable of receiving the [spiritual] seed; the evil by nature are those who are never able to receive that seed. (Irenaeus Book VII)

The relationship of this Gnostic Sophia myth to *Explosion* becomes apparent if the "three kinds of men—spiritual, animal, and material—are interpreted as Esteban, Víctor and Carlos, respectively. It is Sofía, the only woman in the family, who infuses the three men with life, who takes care of them, who makes them "whole." That is, by metaphorically "filling them with yeast" she gives life to them, as the Holy Spirit would do, but ultimately their fates are tied to their human nature.

There is a second Gnostic Sophia myth that also has an elegant relationship to Sofía in *Explosion*, from Valentinian system as described by St. Irenaeus and Tertullian:

> Sophia conceives a passion for the First Father himself, or rather, under pretext of love she seeks to know him, the Unknowable, and to comprehend his greatness. She should have suffered the consequence of her audacity by ultimate dissolution into the immensity of the Father, but for the Boundary Spirit. (*Catholic Encyclopedia*)

This is the Sophia most closely resembling the Sofía of *Explosion*, if Víctor is taken as the "First Father." Sofía at first has a passion for Víctor and is in awe of his virility, but when she comes to know him she sees his weakness, which gives her the strength to leave him and eventually to return to her natural companion, Esteban, the martyr, for, to quote Carl Jung:

> As mythology shows, one of the peculiarities of the Great Mother is that she frequently appears paired with her male counterpart. Accordingly the man identifies with the son-lover on whom the grace of Sophia has descended, with a *puer aeternus* or a *filius sapientiae*. (106)

It can easily and convincingly be argued that Esteban represents the *puer aeternus* or *filius sapientiae*—the references by Carpentier to

Esteban as a "son-lover" of Sofía's are numerous, as are his thin, boyish looks—and, simultaneously, to St. Stephen Martyr, given his name and the fact that the word "martyr" is derived from the Greek word for "witness," which over time was corrupted to mean "witness unto death" (*Encyclopedia Britannica*), which is, in fact, what Esteban is: a witness unto death of the French Revolution and the Napoleonic Wars. Despite González Echevarría's asseverations, I can find little other symbolism in the naming of the character Esteban; as with his kabbalistic interpretation of Sofía as *Binah*, González Echevarría's kabbalistic interpretation of Esteban as *Keter* is unconvincing: *Keter* is "the most fundamental will-to-be that is necessary for any thought or action" (Sidlofsky). Which of Esteban's traits or roles is indicative of such a "fundamental will-to-be"? Certainly his apparently easy acquiescence to death at the hands of Joseph Bonaparte belies a "fundamental will-to-be," but González Echevarría is lamentably silent on this. González Echevarría further states that Esteban "is the closest to nothingness [...] identified by the absence of a name in his translations [...]" (244). But the "nothingness" of *Keter* is not the "nothingness" of a void, but rather the "lack of thingness" that is God (Sidlofsky), where "thing" is the equivalent of the Latin *res*, as in the English "reify." Daniel Chanan Matt says: "No differentiation or individuality exists in *Keter*, no 'thingness'; it is eternal, without a beginning. From this *sephira* all emanation flows" (34). Does all emanation in *Explosion* flow from Esteban? It seems unlikely; he merely witnesses.

Now to return, there are certainly many other Gnostic Sophia myths without a direct relationship to *Explosion*: there were many Gnostic Sophias just as there were many Gnostic systems. That is not the point. Seeing Sofía as Sophia is important to a reading of *Explosion* not because all potential Gnostic Sophia myths one might happen upon relate to the character of Sofía, but rather because the relationship between the Gnostic concept of "wisdom" and the kindred Christian concept of "providence" leads us directly to the principal theme of *Explosion*. Providence is the "Divine Intelligence itself as it exists in the supreme principle of all things and disposes of all things [...]" (*Catholic Encyclopedia*). According to Christian doctrine:

> The functions of Providence are threefold. As physical, it conserves what is and concurs with what acts or becomes; as moral, it bestows upon man the natural law, a conscience, sanctions—physical, moral, and social—answers human prayers, and in general governs both the nation and the individual [sic]. (*Catholic Encyclopedia*)

To see the allegorical relationship between Gnostic Wisdom and Christian Divine Providence—and thus to give foundation to a dialectical materialistic reading of *Explosion*—the Gnostic "classes of man" cited above must be compared to the "functions" of Divine Providence, for the two are similar if the "classes of man" are not taken literally, but as three aspects of the nature of mankind. This comparison is most effectively made through a similar kabbalistic concept, that of the "Trinity of Man" (*Catholic Encyclopedia*), which provides a more or less direct conceptual link between Gnosticism and Christianity:

Gnostic Classes of Man		Kabbalistic Trinity of Man		Divine Providence
Animal	=	Soul / Sensual	=	Physical
Spiritual	=	Spirit / Intellectual	=	Moral
Material	=	Life / Material	=	Social

That is, from a theological point-of-view, good and evil exist on the physical, moral, and social planes as a result of God's gift of free will; the animal, spiritual, and material aspects of man, respectively, typified in the Gnostic "classes of men," are those planes materialized.

Carpentier's use of Sophia (not *Binah*) as an archetype as well as his choice of Gnostic archetypes for *Explosion*'s three main male characters now lead us directly to his principal theme in *Explosion*, which theme rests upon the fundamental paradox of Christian theology. As hinted at above, this paradox lies in Divine Providence itself, which:

> is almost invariably connected with the problem of evil. How can evil and suffering be compatible with the beneficent providence of an all-powerful God? And why especially should the just be allowed to suffer while the wicked are apparently prosperous and happy? (*Catholic Encyclopedia*)

And indeed, this is the principal leitmotif in *Explosion*: why do the innocent suffer at the hands of Víctor, the French Revolution and the Napoleonic Wars? There is a clear attempt by Carpentier throughout *Explosion* to make comparisons among the different religious and social systems in fashion at the time, arguing that each and every one— from Catholicism to Freemasonry to Rationalism—is equally immoral if judged by its deeds. He evokes a war of totemic and theological men, the *Zohar*, the pope, Napoleon's crowning himself Emperor, the Masons, the Rosicrucians, and so on, and implies a fundamental immorality in the execution of the French Revolution and in the ethics of the

faithful of all persuasions. Indeed, setting aside González Echevarría's kabbalistic interpretation, *Explosion* is an apology for communism's atheism, a manifesto for communist ethics, a "call to action" and a true "historical novel" in the Lukácsian sense: an epic, with the protagonists Sofía and Esteban as the petty bourgeoisie who reject the excesses of the capitalist system they have profited from, and who die as revolutionaries disillusioned with one false and failed revolution, compelled to act in what would be another.

In *The Historical Novel*, Lukács says: "What is the aim of the historical novel? First, it is to portray the kind of individual destiny that can *directly* and at the same time typically express the problems of an epoch" (284) to present "objective reality" "from below," through a "concrete relationship with the present,"

> [f]or the people experience history directly. History is their own upsurge and decline, the chain of their joys and sorrows. If the historical novelist can succeed in creating characters and destinies in which the important social-human contents, problems, movements, etc., of an epoch appear directly, then he can present history "from below," from the standpoint of popular life. (285)

And:

> [Characters must] appear eccentric from a social standpoint [...]. But the decisive thing is the social and psychological content of the particular personal destiny; that is, is this destiny inwardly connected with the great, typical questions of popular life or not? (284)

Take these basic aspects of the Lukácsian Historical Novel and add to them two simple elements of Marxist thought—that the advent of communism is a process, and that it is inevitable—and *Explosion* becomes a coherent work apparently bereft of anachronisms, which demonstrates a certain genius of construction. For in *Explosion*, whether he set out to follow Luckás's model or not, Carpentier presents a historical event—the French Revolution and its aftermath—in the same communist terms that Lukács espouses: the sufferings of "the people" are shown through the vehicle of socially eccentric characters whose personal destinies are tied to the events in which they are involved. Esteban first, then Sofía, do not experience revolution as normal mem-

bers of their caste might: Esteban is tossed into the tumult of war by chance, and his role is that of witness to its excesses; Sofía embraces revolution against Napoleon after she sees firsthand the failings of her lover, Víctor, and as a result the failings of the revolution itself. Carpentier's choice of Gnostic archetypes naturally supports the express and implied criticisms in the text of all failed religious and social systems, while at the same time neatly pointing out human weaknesses and foibles, and leading inexorably to an unspoken espousal of communistic atheism. And the excesses of the French Revolution itself point toward the "process" of Revolution: Marx says in *The Manifesto of the Communist Party*, written 40 long years after the close of *Explosion*: "Now and then the workers are victorious, but only for a time. The real fruit of their battles lies not in the immediate result, but in the ever expanding union of the workers" (Chapter 1). The French Revolution, though flawed and failed, was a *necessary* revolution; the Cuban Revolution, contemporaneous with the writing of *Explosion*, would be just another step in the universal revolutionary process. Lukács concludes *The Historical Novel* by saying that, "Today's historical novel has arisen and is developing amid the *dawn* of a *new* democracy [...] the Soviet Union, [which has] [...] produced the highest form of democracy in human history, Socialist democracy" (344). In this sense, Víctor Hugues represents a further failure in that process: a failed revolutionary, devoid of a moral basis and carried away by the excesses of power. He is a *petit* Stalin, or an "animal man." And Carlos, the merchant, is the personification of "material man": far from González Echevarría's claim that Carlos will inescapably lead an uprising in Cuba, I believe he will most likely suffer the fate of the Gnostic "material man" and go, "as a matter of course, into corruption."Certainly nothing in his dispassionate acceptance of Sofia's and Carlos's deaths at the end of the novel indicates otherwise: he doesn't seem about to muster an angry mob thirsting to avenge them.

Indeed, I believe that in *Explosion* Carpentier tells us whom "Carlos" refers to and how he will wind up; rather than referring to Carlos Manuel de Céspedes as González Echevarría claims, who "declared his slaves free and marched against the Spaniards in Cuba" (232), that is, who continued the revolution interrupted by Napoleon, in *Explosion* Carpentier cites another "Charles," St. Carlo Borromeo, who along with St. Roch and St. Prudentius, "were always remembered in time of pestilence" in Cayenne (331). Now as it happens, of the aforementioned three saints only St. Roch is defined as a "miracle-working saint" by the Catholic Church (*Catholic Encyclopedia*), having

worked miracles during the Black Death. Prudentius isn't a saint at all according to the Bollandists (*Catholic Encyclopedia*), the Jesuit group charged with keeping the *Acta Sanctorum*, "the great collection of biographies and legends of the saints" (*Encyclopedia Britannica*), but was a lawyer who wrote poems on Spanish martyrs and attacked "the Gnostic dualism of Marcion and his followers" (*Encyclopedia Britannica*). I believe he is included by Carpentier for this reason and for the fact that his name is derived from *prudentia*, which is "contracted from *providentia*" (*Catholic Encyclopedia*), or "providence," as I discuss above. Otherwise, why would a non-miracle-working non-saint be remembered in time of pestilence? For his part, St. Carlo Borromeo was "one of the chief factors in the Catholic Counter-Reformation," and although he was known to minister to the plague-stricken (*Catholic Encyclopedia*) as would many priests in his day, he is not considered a miracle worker. He believed the plague to be chastisement for sin (*Catholic Encyclopedia*). His main contribution to the Church was as a leader of the Counterreformation, so again there would be no reason for him to be invoked during the Egyptian Disease unless the pathogen is not a bacillus, but revolution and apostasy. Tellingly, the last saint Carpentier adds to this list of intercessors is St. Sebastian, (333), who is considered a protector against the plague (*Catholic Encyclopedia*); thus Prudentius and St. Carlo Borromeo are obviously out of place. So if *Explosion*'s Carlos is St. Carlo Borromeo, then he will inescapably lead a counterreformation against the Spanish War of Independence started with the uprising in which Sofía and Esteban die; he will defend the status quo after the restoration of King Ferdinand VII. This interpretation agrees with Carpentier's own, that Carlos is a person "in whom the ideal does not outlast his reaching twenty-five or twenty-six, when the need to make a living, to look after his business, bourgeoisify him" (Shaw 85).

Now with respect to the anachronisms González Echevarría cites, and ignoring the extremely relevant philosophical question as to whether anachronisms can exist at all in works written in the omniscient point-of-view, a matter which González Echevarría does not discuss, he first cites the presence of bits of *The Manifesto of the Communist Party* woven into the text of *Explosion*; the inclusion of the *Manifesto* is no surprise, however, and certainly not anachronistic, because the story is about the historical process of revolution, and not about the events that are being recounted. That is, History is the protagonist of *Explosion*, and History, like Myth, is timeless. Then the reference to paintings of "monsters" and the like may relate directly to Goya—considered by many to be a

"revolutionary" painter and the father of modern art—especially his "Black Paintings" and his series of etchings, *Los Caprichos*, which are contemporaneous with the French Revolution and the Napoleonic Wars. Certainly Goya's painting *The 3rd of May 1808: The Execution of the Defenders of Madrid* relates directly to chapter 7 of *Explosion*, for the event therein depicted would be the one in which Sofía and Esteban die; this is borne out by the presence of an epigraph by Goya in the second, unnumbered subchapter of chapter 7: *"Así sucedió,"* or "thus it happened" (Carpentier 343). Also the epigraph *"Fiero monstruo"* (229), or "monstrous beast," again attributed to Goya, with indisputable apocalyptic overtones.

If History is the protagonist of *Explosion* as I posit, then one of *Explosion*'s subsidiary themes would be that, as the saying goes, "history repeats itself." So although "astral horses" may be surrealistic visions in our day, they are also apocalyptic visions, quite relevant to a novel with religious overtones like *Explosion*. The interpretation of dreams cited by González Echevarría is more than a 1900 work by Sigmund Freud; dreams and dream images appear throughout the Bible, from Jacob in Genesis 28 to the Apocalypse; given my hypothesis, the presence of dreams in the book is certainly relevant, and their interpretation is not anachronistic at all, but something people have done "since forever." And according to Matt, "automatic writing" is more than a technique of surrealism:

> Parts of the *Zohar* may have been composed by automatic writing, a technique that is well attested in the history of mystical literature. Joseph Abulafia, an acquaintance of Moses [de León's], possessed "the writing name, a holy name that focused meditation and placed one in a trance in which automatic writings were produced." (27)

As a result, its mention in *Explosion* should come as no surprise, especially to González Echevarría, given his kabbalistic take on the piece. And of course, like the quotations from *The Manifesto of the Communist Party*, the allusions to "class struggles" cited by González Echevarría are not anachronistic at all in *Explosion*, because revolution is the very point of the book, and even if the term "class struggle" had not yet been coined, legend has it that Marie Antoinette did notice the egalitarian underpinnings of the French Revolution, or at least class differences in diet. However, González Echevarría's comment that "Sofía's decision to 'do something' at the end of the novel" is "post-

Sartrean" is an exaggeration: following that logic, one could also say that Don Quixote's decision to become a fantastical knight-errant is "post Sartrean," given the plight of women in his day. Although I believe that Sofía's "decision to do something" is her answer to Marx's call to arms, I do agree with González Echevarría's conclusion that:

> [t]he anachronisms perform the function of pointing at the density of the historical field encompassed by the text, which integrates the past and the future on a single horizontal level. (236)

if the anachronisms are not viewed as such, but rather as a sort of omniscient "flash forward" indicating to the reader what the novel is really about: the inevitable process of history, or "where we've been headed."

Carpentier's use of such flash forwards from the main action of *Explosion* is balanced by his more subtle use of flashbacks, if his employment of Gnostic archetypes is seen as a flashback from Freemasonry and Rosicrucianism, both of which play an integral role in the "current action" of *Explosion*. And indeed, these flashbacks and flash forwards are reflected in the very structure of the novel. Although the prologue is technically a flash forward in that it is an event that occurs after the events of chapter 1, it has the feel of a flashback: besides being written in the past tense, unlike the rest of the book it is written in the first person, so it "feels" like an interior monologue or a journal entry that should be inserted when Esteban, who has presumably composed it, is on a ship navigating the Caribbean. It is balanced, then, by the final chapter, 7, which despite being a flash forward in that it is outside the unity of action of the body of the novel—it moves to Carlos' determining the fate of Sofía and Esteban in the days just prior to the Spanish War of Independence, and does so for no apparent reason of causality—is actually a type of flashback whose purpose is to reconstruct the events of May 2, 1808. Indeed, what appears to be the second subchapter of chapter 7 is not a subchapter but, in fact, the epilogue that balances the prologue: the first part of chapter 7 continues in the omniscient point-of-view, and refers to Carlos as "the traveler"; the second part, however, is written in the third person, is limited to Carlos' point-of-view, and calls Carlos "Carlos." Like the prologue, then, it breaks the epic structure of *Explosion*: it changes point-of-view while oddly completing the novel's structural implementation of historical flashbacks and flash forwards.

I believe González Echevarría comes closest to discerning Carpentier's sense of History in *Explosion* when he says, "But what is peculiar about the future evoked in *Explosion in a Cathedral* is its quality of being simultaneously a past" (234), which comment agrees not only with my thesis, but with the third sentence of *Explosion*, wherein Esteban (we assume) discusses the erecting of the guillotine in that passage, cited above, that has the "feel" of a flashback:

> Time stood still, caught between the Pole Star, the Great Bear and the Southern Cross—though I do not know, for it is not my job to know, whether such in fact were the constellations, so numerous that their vertices, their sidereal fires, mingled and combined, shuffling the allegories they symbolized. (Carpentier 7)

Time is History, which in turn is "timeless" because it is eternal: all history exists as a whole and at once, as an Aristotelian "unity of action." The constellations—be they the Zodiac or the lights of the *Zohar* or the "sons of heaven" of Genesis 6:1, or any other—are also timeless, and we have ascribed meaning to them, which meaning is systematized in orthodoxy and heresy alike, and which systematization communism seeks to overturn. That is, historically we have sought our answers in the stars, but the answers aren't there. They lie elsewhere.

In *Explosion* Carpentier seems to ask, "Where have we come from and where are we going, and what's the difference between the two?" The answer to the latter, presumably, is communism. Thus, like González Echevarría, I see significance in Esteban's contemplation of the shell on the beach, but I interpret the spiral of the shell as 1) an emanation, and 2) inevitability. That is, the spiral symbolizes Marx's inevitable march of history from feudalism toward communism—its "emanation," if you will—and I would liken it to the relentless crescendo of Ravel's "Bolero." And Esteban's contemplation of the guillotine would represent the failure of revolutions past, and the French Revolution in particular, to resolve adequately the conflict of the social classes caused, according to Marx, by man's material needs, and not, as González Echevarría claims, with the guillotine as "an arbitrary threshold in the endless void" (252). Here I agree with Shaw, who states that the guillotine "introduces symbolically an aspect of the theme: the price in terror and death exacted by radical social change" (83 – 84).

It is, however, as González Echevarría continues to deepen his kabbalistic allegory that he is on the thinnest ice, especially when he

asserts that *Explosion* is "a hermeneutics whereby writing is accorded a crucial role in the composition of the world" (239). This seems the weakest of all his points: González Echevarría's attempts at applying a principal hermeneutical method of the Kabbala—*Gematriah*, the assignation of numerical values to Hebrew letters to divine hidden meanings—to the chapters and subchapters of *Explosion* is entirely unsupported, and what arguments are given are unconvincing. The principal hermeneutical methods of the Kabbala, besides *Gematriah*, are *Temurah*, the interchange of Hebrew letters, and *Notarikon*, the reconstruction of a word using Hebrew initials; they were designed to support the notion that the Kabbala is contained within the text of the Hebrew scriptures, but it is revealed by God only to those who are knowledgeable in these methods (*Catholic Encyclopedia*). What hidden meaning is contained in *Explosion* that can be revealed by the techniques of *gematriah, temurah,* and *notarikon*? González Echevarría does not say because, I think, there is none.

It is best to limit our interpretation of the *Zohar*'s presence in *Explosion* to the fact that the word means "splendor" ("light"); it is derived from Genesis 1:3: "Let there be light" (*Catholic Encyclopedia*); the Spanish title of *Explosion* is *El siglo de las luces*, or "the century of lights"; and the concept of "enlightenment", or lack of it, is what Carpentier depicts by choosing the French Revolution and the Napoleonic Wars as his subjects. We also mustn't forget that the "Kabbala is a simple and accurate method which investigates and defines man's position in the universe" (Bnei Baruch), and *Explosion* is not about that at all. It is, in fact, about the opposite of that. It is about the image of the painting *Explosion in a Cathedral*, which is the image of the destruction of a temple, and communism is seen by Marx as the destruction of the temples of capitalism, bourgeois democracy and religion.

González Echevarría states that *Explosion* is a "reassessment of an eighteenth-century problematics [...] that could be defined as the search for the common source of all symbolic activity, the master code of the universal mind" (226). Far from being an 18th century problem, the search for the "master code of the universal mind" is an eternal human quest: the kabbalistic invocations González Echevarría sees in *Explosion* have their immediate origins in Gnosticism and neoplatonism, and their more remote origins in the *Upanishads* and before, and have influenced later movements such as Freemasonry, Rosicrucianism, Theosophy, Christian Science and the New Age movement, among others. If *Explosion* is anything, then, it is a reassessment of revolutions as seen in the light of the revolutionary process, whether regarding

political, social, moral, economic, theological, artistic or any other type of revolution in which mankind has found itself involved. And if Carpentier has innovated as a writer, it is not in his construction of a "hermeneutics whereby writing is accorded a crucial role in the composition of the world," but rather it is that, in the construction of *Explosion*, he has succeeded in destroying the temple of History and our time-honored reliance on the stars.

—Steven Hanley
Columbia University

NOTES

[1] Achamoth refers to fallen Wisdom (Sophia), who after her attempt to know God the Father without the intervention of Christ was condemned to a lower realm. "She is the heavenly Jerusalem (cf. Revelation 21:9-10) and the lost sheep of the parable (Matthew 18:11-14)" (Brons).

WORKS CITED

Ashlag, Y. *The Teachings of the Ten Sefirot Part A: The Inner Reflection.* Trans. I. Krakovski. 13 January 2000. <http://kabbalah-web.org/engkab/inner_reflection.htm>.

Bnei Baruch. *Kabbala and Zohar: A Beginner's Guide to Kabbala.* 13 January 2000. <http://kabbalah-web.org/engkab/kosemeng.htm>.

"Bollandist." *Encyclopaedia Britannica CD 99.* CD-ROM. Multimedia Edition, 1999.

"Borromeo, St. Charles." *The Catholic Encyclopedia.* Volume III. 1908. Online edition 1999. 25 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/03619a.htm>.

Brons, D. *Valentinian Theology: The Myth of the Fall of Wisdom (Sophia).* 1998. 13 January 2000. <http:/www.cyberus.ca/~brons/myth.htm>.

Carpentier, Alejo. *Explosion in a Cathedral.* Trans. J. Sturrock. 1963. New York: The Noonday Press, 1989.

Congregation Emanu-El of New York City. *Bulletin.* "The Sefirot, The Soul, The Self Glimpses Into Jewish Mysticism." 15 January 2000. <http://www.emanuelnyc.org/bulletin/archive/114.html>.

"Gnosticism." *The Catholic Encyclopedia.* Volume VI. 1909. Online edition 1999. 16 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/06592a.htm>.

González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim At Home.* 1977. Austin, TX: University of Texas Press, 1990.

Irenaeus. *Adversus Haereses.* Trans. Alexander Roberts and James Donaldson. Excerpted from Volume I of *The Ante-Nicene Fathers.* Eds. Alexander Roberts and James Donaldson. American Edition 1885. Electronic version 1996. New Advent, Inc. 17 January 2000. <http://www.newadvent.org/fathers/>.

Jung, Carl. *The Archetypes and the Collective Unconscious.* 1959, 1969. Trans. R.F.C. Hull. Bollingen Series XX: The Collected Works of C.G. Jung. Volume 9, Part 1. Eds. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler, and William McGuire. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968.

"Kabbala." *The Catholic Encyclopedia.* Volume VIII. 1910. Online edition 1999. 16 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/08590a.htm>.

Lukács, Georg. *The Historical Novel.* Trans. Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1962.

"Martyr." *Encyclopaedia Britannica CD 99.* CD-ROM. Multimedia Edition, 1999.

Marx, Karl and Fredrick Engels. *The Manifesto of the Communist Party.* 1848. Canberra, Australia: The Australian National University. 16 January 2000. <http:/www.anu.edu.au/polsci/marx/classics/manifesto.html>.

Matt, Daniel Chanan. Introduction. *Zohar: The Book of Enlightenment.* Trans. Daniel Chanan Matt. New York: Paulist Press. 1983. 1 – 39.

New American Bible For Catholics, The. Washington, D.C.: The Confraternity of Christian Doctrine, 1970.

"Providence, Divine." *The Catholic Encyclopedia.* Volume XII. 1911. Online edition 1999. 16 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/12510a.htm>.

"Prudence." *The Catholic Encyclopedia.* Volume XII. 1911. Online edition 1999. 25 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/12517b.htm>.

"Prudentius." *The Catholic Encyclopedia.* Volume XII. 1908. Online edition 1990. 16 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/12518a.htm>.

"Prudentius." *Encyclopaedia Britannica CD 99.* CD-ROM. Multimedia Edition, 1999.

"Roch, Saint." *The Catholic Encyclopedia.* Volume XIII. 1912. Online edition 1999. 16 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/13100c.htm>.

"Sebastian, Saint." *The Catholic Encyclopedia.* Volume XIII. 1912. Online edition 1999. 27 January 2000. <http://www.newadvent.org/cathen/13668a.htm>.

Shaw, Donald L. *Alejo Carpentier.* Twayne's World Authors Series: Latin American Literature. Ed. David Foster. New York: Twayne Publishers, 1985.

Sidlofsky, Michael. *Kavannah: Resources for Kabbala and Jewish Meditation*. "The Sefirot: The Problem: Connecting to God." 13 January 2000. <http://kavannah.org/sefirot.html>.

"Sophia." *The Encyclopedia Mythica: An Encyclopedia on Mythology, Folklore, and Legend*. M.F. Lindemans, 1995-1999. 13 January 2000. <http:/ www.pantheon.org/mythica/articles/s/sophia.html>.

Mester, Vol. xxix, (2000)

Casa de campo y las regiones de la imaginación[1]

Félix Martínez Bonati ha acuñado el concepto de "las regiones de la imaginación" para referirse a lo que él considera la contribución principal del *Quijote* a la literatura. Estas "regiones estéticas" son espacios narrativos que emergen discontinuamente dentro de la continuidad de la novela y que se constituyen a través de leyes de estilización diversas y hasta incompatibles unas con otras.[2] Martínez Bonati utiliza el sistema de las regiones de la imaginación para acercarse al diseño poético de la obra y para penetrar su "designio cognoscitivo y ético" (*El Quijote y la poética de la novela* xxi). Pero concluye:

> Cervantes no es el inventor de la pluriregionalidad narrativa. Es quien objetiva, e ironiza y subvierte, el sistema completo de las regiones literarias, y con ello expone los límites, no sólo tradicionales de la imaginación humana –al mismo tiempo que [...] despeja el camino para la imaginación realista y uniregional de la novela moderna. (79)

El propósito de este ensayo es demostrar que el modelo de las regiones imaginativas resulta iluminador para analizar la estructura de la novela *Casa de campo* de José Donoso pues nos permite un nuevo acercamiento a la interpretación de su diseño y significados.

El argumento de Martínez Bonati parte de su esfuerzo por desmitificar una serie de equívocos en la crítica del *Quijote*, entre los cuales, uno de los más generalizados es el de su aparente carácter realista: "Si el *Quijote* fuese simplemente una sátira realista de la imaginación romancesca [. . .] no habría modo de explicar ni de leer la mayor parte de la obra" (*El Quijote y la poética* 42). Y agrega:

> Los elementos realistas son aquí el instrumento de la ironización—distanciamiento, suspensión—de la clase de imaginación entonces tradicional. Pues bien, esta operación se repite, simétricamente invertida, en la literatura *post-realista* de nuestro siglo. La imaginación realista (que es ahora la tradicional) es ironizada por autores como Kafka o los llamados del 'realismo mágico', mediante la introducción de lo fantástico en la esfera de lo cotidiano. (*El Quijote y la poética* 46; el énfasis es suyo)

Como veremos, en *Casa de campo* ocurre esta ironización característica de la literatura post-realista a que alude Martínez Bonati. En términos generales, la novela se puede entender como una crítica al realismo en la literatura. Sin embargo, en este ensayo me propongo demostrar que la intención de Donoso, como la de Cervantes, va más allá de este propósito aparente. *Casa de campo*, como el *Quijote*, no es un mundo homogéneo, sino un conglomerado de registros basados en leyes de estilización diversas. A través del estudio del sistema de regiones de la imaginación que opera en *Casa de campo* veremos que—por medio de la tematización e ironización de las convenciones literarias—éste en realidad funciona como una defensa de la libertad imaginativa en la literatura.

La primera parte de la novela busca convencernos de que estamos en el espacio homogéneo, uniregional de la novela realista.[3] Efectivamente, la novela está ubicada en el siglo XIX y representa las costumbres de la familia Ventura, perteneciente a la alta burguesía chilena. La cotidianidad de sus experiencias, así como la minuciosidad con que se describe su ambiente y forma de vida, nos transportan a los modelos de la novela realista decimonónica. Sin embargo, esta estética de base primordialmente realista, va siendo constantemente socavada por las intervenciones del narrador, el cual ironiza su ficción mientras la comenta. Al final de la segunda parte, el narrador nos confesará que a pesar de que el tono realista "se me da espontáneamente" (404), toda la novela es un esfuerzo por no ceder a la "tentación de verosimilitud" (404).[4]

En *Casa de campo* se podrían distinguir tres regiones fundamentales de la imaginación. La primera corresponde al texto de base realista, que a continuación analizaremos en detalle. La segunda consiste en una región teatral, que se anticipa desde la primera parte y que se establece claramente en la transición de la primera a la segunda parte de la novela. La tercera es característica de este fin de siglo, y en ella el narrador reflexiona sobre su obra, sobre el género y sobre la ficción en general. Esta última, aunque está presente a lo largo de todo el texto, cobra su máxima vigencia hacia el final de la novela. También, como veremos, surgen y desaparecen otras regiones menores que se superponen sobre las regiones principales. Al igual que en el *Quijote*, el contraste y la interacción entre las distintas regiones desencadena un proceso de ironización que desestabiliza la estética asumida en cada una de ellas. A veces la ironización será explícita, como lo indica el mismo narrador:

> El tono realista [. . .] se me da espontáneamente. Tengo buena pupila de observador, buen oído para el diálogo, suficiente perspicacia literaria para darme cuenta que sólo el régimen de *ironía* se puede tolerar dentro de esas coordenadas estilísticas." (404; el énfasis es mío)

Y otras veces, se producirá por la contaminación de dos regiones distintas, como en el episodio en que los adultos descubren el bebé recién nacido de Fabio y Casilda pero declaran que es sólo una muñeca:

> ¿Pero qué tiempos eran estos que corrían si las consabidas fantasías infantiles, al desbocarse, podían irrumpir, quizás destruyéndolo, en el mundo que siempre había sido como era y que debía seguir siéndolo? (262)

I. La región de la novela realista

Como hemos señalado, la esfera realista se construye partiendo de algunas de las convenciones básicas de esta modalidad estética. Sin embargo, a medida que avanza la novela, se introducen una serie de técnicas narrativas que la desestabilizan. Comienzan a darse situaciones inverosímiles, por lo improbables y por lo gratuitas. La estilización de los personajes, lejos de ser objetiva, aparece caricaturizada, hasta que eventualmente, el narrador mismo admite que sus personajes son "niños inverosímiles que hacen y hablan cosas inverosímiles" (372). Las intervenciones del narrador, que en un principio corroboran la autoridad del típico narrador realista, se van haciendo cada vez más cuestionables a medida que comprendemos que su percepción de la realidad literaria varía dependiendo de la perspectiva del personaje representado. Por último, al final de la primera parte se produce la paradoja temporal que inaugurará el espacio, significativamente más desrealizado, de la segunda parte.

No sólo a nivel narrativo, sino también a nivel conceptual, existen elementos que derrumban la homogeneidad y la certidumbre de la visión realista. En primer lugar, a través de las intervenciones indirectas del narrador se establece un vínculo irónico con el lector, por medio del cual comenzamos a cuestionar la percepción de realidad que tienen los miembros de la familia Ventura. Por ejemplo, cuando el narrador habla de los terribles castigos ejecutados por el Mayordomo, agrega: "la justicia—si mis lectores me permiten llamarla así—resultaba imprevisible" (37). En segundo lugar, se produce un contraste entre los

dos grupos principales dentro de la familia—los adultos y los niños— los cuales se van diferenciando por sus motivaciones y por sus modos de estilización de una manera cada vez más pronunciada a lo largo de la novela. El espacio ocupado por los adultos mantiene la modalidad básica de la novela realista del siglo XIX, mientras que el ocupado por los niños representa cada vez más un mundo imaginario. Los adultos se caracterizan por la "ausencia de la duda" (270) y los niños por su vulnerabilidad a las "novelerías de toda índole" (40). Los adultos representan lo artificial y los niños, lo auténtico; entre los adultos se privilegia la apariencia sobre la realidad y entre los niños, la fantasía sobre la realidad. Sin embargo, hay que notar que el grupo de los niños no es homogéneo. Los niños del "piano nobile"se asemejan mucho más a los adultos. En cambio, existen figuras como Wenceslao, Mauro, Amadeo y Arabela que son particularmente emblemáticas de los valores antes mencionados.

En efecto, el espacio ocupado por los niños se aproxima a la fábula; surgen elementos maravillosos, terroríficos y algunos niños llegan a habitar por completo el mundo lúdico de "La Marquesa Salió A Las Cinco". La ruptura definitiva entre ambas regiones se produce en la segunda parte, a partir del regreso del paseo de los adultos: para los niños habrá transcurrido un año entero, mientras que para los adultos, un solo día.

El contraste entre ambos grupos también evidencia la multiplicidad de niveles de ficción que se producen en la novela, así como las paradojas que desdibujan los límites entre la realidad y la ficción. Por un lado, al comprender que el mundo de certidumbre que habitan los adultos es en realidad una ficción que ellos mismos han construido, comenzamos a ver cómo se multiplican, en un juego de cajas chinas, las ficciones dentro de la ficción. Por ejemplo, al negar la tortura de los niños por los sirvientes, ya que ésta "debió dejar señales" (38), o al convertir la existencia del "paraje maravilloso" en su realidad, los adultos crean nuevas ficciones dentro de su ficción (que corresponde a una vida regida por las apariencias). Este efecto, a su vez produce la inversión de los planos de realidad y ficción:

> Y así se vieron forzados para actuar como si todo fuera una 'realidad', esa palabra tan unívoca y prestigiosa para ellos, pasando sin darse cuenta al mundo virtual que su certidumbre basada en nada inventó, a habitar el otro lado del espejo que crearon, donde quedarán presos. (133)

Dentro de la región de la novela realista coexisten y se superponen otras múltiples regiones menores que contribuyen a la desrealización de la primera. Algunas pertenecen a otras formas del género novelístico. Por ejemplo, la novela gótica se vislumbra en el ascenso de Wenceslao hacia la torre en donde está apresado su padre y en la arquitectura de la misma (47). También, es reconocible lo que Wolfgang Kayser llama "novela de época", representada a través de los hábitos y las costumbres de la clase alta (los juegos de "bésigue" entre las mujeres, las toilettes elaboradas de Celeste, la pasión por la ópera de Balbina). Por último, hay que señalar la novela de intriga pasional, caracterizada por la relación Juvenal-Celeste-Olegario-Melania. También se exploran otras regiones, como la literatura utópica o de viajes, relacionada con las descripciones del lugar edénico del paseo (44) y la literatura fantástica, representada en el episodio de la alucinación de Juvenal frente al "trompe l'oeil" que sin embargo deja rastros de realidad como lo son sus vestimentas hechas jirones (162).

II. *La región dramática*

La distinción que se establece entre niños y adultos en la primera parte de la novela también es esencial para comprender el desarrollo de la región teatralizada. Esta se origina en una serie de antecedentes protagonizados por los niños y su juego de "La Marquesa Salió A Las Cinco".

Los juegos son una parte fundamental del mundo de los niños y reflejan la libertad y el potencial de su imaginación. Además, como ha señalado Jaime Alazraki en su análisis del juego en la obra de Julio Cortázar, "el juego es una actividad desarticulada de la vida corriente y funda un orden que suspende o cancela el orden histórico" (94).[5] En *Casa de campo*, el juego constituye un espacio desestabilizador dentro del orden realista y, como veremos, inaugura la posibilidad de una región alternativa de la imaginación.

Mauro y sus hermanos inventan el juego de desenterrar las lanzas y lo practican con el fervor y el entusiasmo con que después practicarán su anarquismo frente a Adriano. Rosamunda, Avelino y Cosme son los ajedrecistas; su concentración en el juego les permite evadirse casi por completo de la realidad que los rodea. Pero, sin lugar a dudas, el juego que alcanza mayor significación dentro de la obra es el de "La Marquesa Salió A Las Cinco". Es significativo que el nombre de este juego aluda a la frase con la que Paul Valéry critica la arbitrariedad de las convenciones del realismo. Valéry rechazaba la causalidad implícita en

la narración pues prefería que se mostrara la diversidad de lo "*possible-à-chaque-instant*" (cit. Genette 93).[6] En este sentido, el espacio de "La Marquesa" representa efectivamente una región de la ficción en la que todas las posibilidades están abiertas, inclusive aquéllas que serían inaceptables dentro del canon realista. Por eso dice el Mayordomo que en el juego de "La Marquesa", "a veces suceden cosas inverosímiles que ninguna persona normal creería" (344).

Este juego no sólo irá invadiendo la región realista, sino que anticipará y fundará el espacio teatral que predomina en la segunda parte de la novela. El juego consiste en la representación de un drama en episodios—con la forma de una telenovela—en el cual los niños que ocupan los papeles protagónicos (Melania como la "Amada Inmortal", Mauro como el "Joven Conde" y Juvenal como la "Pérfida Marquesa") improvisan sus diálogos siguiendo las directivas generales de Juvenal. El resto de los niños ejercen papeles menores o sirven de espectadores.

La característica principal de este juego es que crea un espacio de libertad, "una huida hacia otro nivel [. . .] sin tener que enjuiciar los dogmas" (95) ya que "nada de lo que sucedía en él era verdadero" (108). A través de este juego, Donoso profundiza la idea de la ficción dentro de la ficción, pero a la vez le confiere una dimensión irónica, ya que esta ficción permite a los personajes evadirse de la realidad cuando ésta les incomoda. Así, los adultos tratan de explicar la paradoja temporal como parte del juego, en el cual—según Celeste—los niños contabilizan las horas como días, y así mismo, deciden negar la realidad de la situación que les presentan Casilda y Fabio con su bebé/muñeca. Claramente, el episodio más dramático de esta negación de la realidad ocurre cuando Balbina trata de arrancar el rostro purulento de Cosme como si fuera una máscara, y los demás adultos concuerdan con que la actuación de Balbina pertenece a otro episodio más de "La Marquesa", lo cual justifica que la amarren en camisa de fuerza. En este sentido, el juego funciona, según dice el narrador, como "la máscara que encubría la mascarada" (149).

El juego de "La Marquesa" sólo llega a desarrollarse en toda su plenitud en el último capítulo de la primera parte. Hasta ese momento se dan una serie de anticipaciones en las que episodios del juego aparecen incorporados a la realidad cotidiana. En efecto, el contacto entre ambas regiones de la imaginación produce ironías como la siguiente, en la cual Melania detiene a Mauro ante sus avances sexuales: "no existe compromiso entre tú y yo hasta que nuestras palabras habituales no cambien de significado por la alteración del contexto en que son dichas" (97).

En este capítulo 7 es donde Juvenal decide, ante la angustia y la confusión causada por la ausencia de los padres a la llegada de la noche, iniciar el episodio culminante de "La Marquesa": "Era necesario hacer algo para que no volvieran a caer en la realidad después de haber sido arrancados de ella" (226-7). En la preparación para este episodio se presentan los rasgos fundamentales de esta nueva región teatral. El narrador agrega:

> Fue a raíz de muchos de los acontecimientos ocurridos durante ese episodio final de La Marquesa Salió A Las Cinco que los niños Ventura se vieron envueltos en hechos de tal espanto que cambiaron la vida de todos ellos y de Marulanda: mi mano tiembla al comenzar a describir los horrores de esta última versión de la mascarada. (229)

Con esta última frase se inicia la ambigüedad sobre si la representación de la segunda parte de la novela pertenece o no a este juego. A partir de este momento, la voz del narrador se mezcla con la de Juvenal como director de escena. Y después de repartir los papeles entre todos los primos, explica los parámetros de la representación: "todo depende de la eficacia de tu disfraz, de lo convincente de tu actuación, de tu capacidad para reinventar la historia, tú eres responsable de tu propia importancia o tu falta de importancia" (231). De esta manera se enfatiza la idea planteada por Ortega y Gasset sobre la naturaleza incompleta de la obra dramática y la exigencia que esto implica para el actor.[7] Como consecuencia, los personajes aparecen cada vez más desrealizados, su suerte se revela más incierta y, por primera vez, se ven en la necesidad de tomar decisiones que alterarán el curso de sus vidas.[8] El episodio culminante de "La Marquesa" nunca se llega a completar, porque se mezcla con el ritual de la llegada de los nativos, que con sus vestimentas imperiales, cobran también una dimensión teatral, casi operística.[9] De hecho, Balbina opina, al descubrir las vestimentas en los sótanos de la casa de campo, que éstas "configuraba[n] un abigarrado guardarropa de teatro" (79). A partir de este momento, se inaugura la región dramática de la imaginación en toda su complejidad y, aunque nunca llega a predominar como la región realista en la primera parte, enmarca de manera fundamental el contenido de la segunda parte.

El capítulo 9 se inicia con las direcciones escénicas que nos ubican en el nuevo espacio que servirá de telón de fondo después de la masacre de los nativos:

> Quiero pedir a mis lectores que, al levantarse el telón sobre este capítulo, se imaginen un escenario repleto de desolación y de muerte: gritos, persecuciones y disparos en el parque incendiado y enfangado, y cadáveres de anónimos nativos flotando en el "laghetto." (310)

Este nuevo espacio teatral se define a través de los apartes en los que, como el anterior, el narrador asume el papel de director de teatro, así como también, a través de su utilización del vocabulario escénico ("proscenio", "recitación", "bastidores", "vestuario" (349) "telón", "luces", "máscaras" [492]). Aún más, los personajes, por un lado, toman conciencia sobre la necesidad de "no ser ellos mismos, sino sólo representarse" (311) y, por el otro, consideran las opciones a seguir en sus vidas. Entre ellos, los habitantes del "piano nobile" se aferran al juego de "La Marquesa", afirmando su ansiedad por evadirse de la realidad, mientras que el grupo encabezado por Mauro, Valerio y Teodora opta por entregarse a actividades anárquicas. Wenceslao permanece exiliado en su escondrijo de los sótanos.[10]

Es decir, en esta región dramática se superponen dos representaciones. La primera es una continuación de la actuación en el universo de "La Marquesa", que los niños del "piano nobile" adoptan como si fuera una realidad alterna: "por estar habituados a manejar la fábula, nada les costó volver a arroparse con ella" (312). Estos personajes continúan viviendo con un lujo relativo y ya únicamente se expresan a través de los "prolegómenos" correspondientes. La segunda constituye la de la realidad que viven todos los que permanecen fuera del "piano nobile" y que incluye la escasez, el hambre, el terror y la tortura para algunos de los niños.

Pero los niños no son los únicos que participan en el juego de "La Marquesa", sino también algunos de los sirvientes, quienes, irónicamente, consiguen de esta manera, acceder de algún modo al mundo al que siempre aspiraron a pertenecer. El Chef, por ejemplo, se vuelve "'habitué' del salón de la Marquesa" (337) y termina por tratar a Melania de "Amada Inmortal". Al mismo tiempo, el Mayordomo se convierte en director de la representación dentro de la representación, en la cual escenifican situaciones como el control del paso del tiempo, o la invitación de Cosme a comer con la "Marquesa" con el propósito de crear el rumor y temor entre los niños de estar siendo alimentados con carne humana. La dirección del Mayordomo es tan estelar que el Chef lo felicita "por la dimensión de sus planes recién expuestos, dignos sin duda de los mejores momentos de La Marquesa Salió A Las Cinco y no diferente, en sustancia, al contenido de ese juego" (331).

En la segunda parte de la novela, la complejidad y la discontinuidad entre las distintas regiones imaginativas se acentúa. Es en el episodio de la reconquista de Marulanda por parte de los sirvientes donde se va a alcanzar la máxima teatralidad, y a la vez se va a inau-gurar el espacio alegórico que dará lugar a interpretaciones históricas de la novela.[11]

Así como la región dramática va invadiendo el espacio realista de la primera parte, también en la segunda parte van surgiendo otras regiones que contribuyen a su desrealización. La región ocupada por la novela de aventuras—que cuenta las peripecias del intento de escape de Wenceslao, Agapito, Arabela y Amadeo y que culmina con la muerte heroica de éste último—es la que alterna más extensamente con la región dramática. También surge una región de novela psicológica o de personajes, que describe el mundo interior de Juan Pérez y explora los instintos más bajos del ser humano. Otra sería una novela realista, de corte galdosiano o dickensiano, que narra la vida de Malvina por los barrios bajos y su ascenso social a través de actividades ilícitas. Además se observan algunos rasgos de la novela de dictador, representada por el comportamiento totalitario del Mayordomo y sus secuaces.[12]

De todas las regiones que alternan y se superponen a la dramática, quizás la más interesante en su desarrollo es la de la épica histórica, que por momentos adquiere rasgos de las crónicas de Indias y de las historias de la conquista. Esta región se anticipa también en la primera parte de la novela: "Este decorativismo estático de los lacayos era método, ya que condenándolos al aburrimiento, a la repetición, a la inutilidad, azuzaban sus sueños de gestas heroicas" (153). Por fin, en la segunda parte, los lacayos tendrán la oportunidad de guerrear.

En este caso, la transición de la esfera dramática a la épica se inicia con una descripción del paisaje de la casa en ruinas y de los modos de producción que rememoran la economía incaica:

> gracias a una serie de acequias que salían del 'laghetto', que ya no era un estanque decorativo, sino fuente de riego para las hortalizas que sustituían a los elegantes canteros de antaño. Grupos de nativos y niños trabajaban inclinados bajo el sol, levantando una compuerta para inundar cierto sector que necesitaba agua, o cosechando lechugas, frambuesas y zanahorias . . . (291)

Esta aparente armonía agrícola es interrumpida de pronto por "un trueno que se oía venir desde el horizonte" (291). Y a continuación se oye la admonición profética: "Los que siempre esperamos vienen a

destruirnos" (292), con lo cual comienza la lucha armada: "Ellos atacan con pólvora, nosotros nos defendemos con hierro" (292). Así mismo, vemos la semejanza con las descripciones del enemigo en las crónicas: "Eran cientos, parecían miles [. . .] cada hombre un solo objeto con su arma" (292). Y como los españoles, también los sirvientes justifican su violencia por el "furor místico contra la antropofagia" (297). Sin embargo, la seriedad del discurso épico se ve al mismo tiempo ironizada por irrupciones del juego de "La Marquesa" y, eventualmente, el espacio épico se va transformando en el espacio alegórico encarnado en el discurso totalitario.

La región dramática, que enmarca esta segunda parte de la novela, continúa hasta sus últimas páginas, en las cuales el narrador anuncia: "El telón tiene ahora que caer y las luces apagarse: mis personajes se quitarán las máscaras, desmontaré los escenarios, guardaré la utilería" (492). Esta clausura ya forma parte de la esfera del narrador, que estudiaremos a continuación.[13]

III. *La región autoreflexiva*

Como ya hemos señalado, las intervenciones del narrador son constantes a lo largo de la obra. Sin embargo, su fisonomía cambia a medida que atraviesa las distintas regiones de la imaginación. Es decir que región y narrador se van desrealizando mutuamente a su paso por ellas. En un principio, nos da la impresión de ser un narrador realista, no sólo por sus dejos irónicos que sugieren cierto nivel de objetividad, sino también por su insistencia en guiar al lector con comentarios "que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía" (53). Pero al mismo tiempo, por su frecuencia, las intervenciones comienzan a parecernos redundantes; funcionan más bien como un gesto para afirmar su autoridad, llamar la atención sobre el artificio y reintroducir la distancia entre el texto y el lector. Por ejemplo, cuando Higinio y Fabio esperan a Casilda y la ven llegar con otra muchacha—que ya sabemos que es Malvina—el narrador agrega innecesariamente: "la desconocida, que mis lectores saben muy bien quien es" (218).

El ejemplo anterior también nos obliga a cuestionar la aparente omnisciencia del narrador, pues vemos que constantemente asume la perspectiva del personaje que ocupa la narración (en este caso Higinio y Fabio), a pesar de que al mismo tiempo, mantiene la voz narrativa en tercera persona. Especialmente a partir de la segunda parte comenzamos a vislumbrar a un narrador más inseguro, que duda sobre la veracidad

y la precisión de los hechos que narra, llenando su discurso de ambigüedades e ironizando así su propia autoridad. La palabra "quizás" abunda en su discurso, erosionando la firmeza de los hechos narrados. Nunca llegamos a saber con certeza la cantidad de tiempo que ha transcurrido, o si la bala que mató a Adriano fue la de Juan Pérez; tampoco llegamos a estar seguros de quiénes pertenecen a las distintas alianzas entre los sirvientes, los niños y los nativos. También en la segunda parte, el narrador asume con frecuencia la voz de director de escena, enfatizando el carácter teatral de la región dramática, pero a la vez, parodiándolo. A pesar del dramatismo de los hechos, el narrador ridiculiza su representación llamándola "comedia" (321), o "pantomima" (377).

La región ocupada por el narrador es difícil de precisar. En su mayor parte aparece superpuesta a las otras regiones, pero hacia el final, en el capítulo 12, el tema de cómo escribir una novela se vuelve central. La tematización de las convenciones literarias se torna mucho más directa mientras el narrador comenta sus sentimientos hacia la estética realista y hasta llega a discutir la novela con su propio personaje. Pero, al mismo tiempo, el narrador comienza a definirse por su capacidad de autocriticarse, y finalmente, de desrealizarse a sí mismo. En este sentido vemos cómo esta región de la imaginación es en sí un homenaje a Julio Cortázar, en cuyas "morellianas" establece las pautas de un narrador que aspira a:

> Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) [...] buscar aquí también la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (393)

Este también es el método seguido por el narrador de *Casa de campo*. En los capítulos 12 y 14, en que las reflexiones del narrador se vuelven más extensas, finalmente comprendemos que la intención del narrador es defender por encima de todo la libertad de la imaginación. Por eso, el narrador se deleita al mismo tiempo, tanto de su destreza como narrador realista, como de su libertad para usar artificios tan inverosímiles como el deus ex machina con el fin de dar cierre a su novela. Pero a la vez que afirma su poder autorial, también subraya la dimensión humana del creador cuando en el último capítulo nos confiesa su dificultad para despedirse de sus personajes: "pese a que he

planteado a mis personajes como seres a-psicológicos, inverosímiles, artificiales, no he podido evitar ligarme pasionalmente a ellos y con su mundo circundante" (492).[14]

Este ya no es el narrador aparentemente omnisciente del principio de la novela. Al contrario, nos revela la magnitud y dificultad de su esfuerzo, su necesidad de escribir múltiples versiones de los distintos episodios, así como su incapacidad para distinguirlas dentro del texto. Además, la posibilidad de estas versiones simultáneas obliga al lector a imaginar los caminos alternativos que podría haber seguido la novela. Y al confesar "el desmedido apetito de no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles" (492), el narrador rememora la propuesta de Cortázar en *Rayuela*.

Hemos visto cómo a través de su paso por las distintas regiones de la imaginación, el narrador contribuye a multiplicar los niveles de la ficción. Pero en ningún momento este efecto es tan evidente como en el diálogo que el narrador sostiene con Silvestre—su propio personaje—en el capítulo 12. En un saludo a Cervantes y a Unamuno, Donoso introduce al narrador como personaje de su obra. Y este narrador, a su vez, se enfrenta con su personaje, que descubrimos, es todavía más realista de lo que suponíamos, con su lenguaje vulgar, su olor a alcohol, sus "ojos amarillentos" y su "cara manchada y fláccida" (397). De esta manera, tomando como referencia la historia de los Ventura presentada a lo largo de la novela (y dentro de la cual ya habíamos identificado distintos niveles de ficción), vemos como la ficcionalización se multiplica en ambas direcciones, alejando cada vez más al escritor, Donoso, del nivel más realista de su personaje, Silvestre.

Este distanciamiento es equivalente al que el narrador busca crear en su lector y subraya su interés por tematizar la dimensión imaginativa de la metaficción:

> La síntesis efectuada al leer esta novela—aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor—no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada como apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad homóloga pero siempre accesible como realidad. (54; el énfasis es suyo)

Finalmente, esta región ocupada por el narrador constituye una reflexión sobre los límites de la ficción y muestra su determinación por

exponer el carácter literario, ficticio de todo lo novelado.[15] En las últimas páginas de la novela, el narrador nos dice que los personajes del "trompe l'oeil" eran "criaturas superiores que dependían sólo de la imaginación" (496). Por lo tanto, resulta apropiado que éstas sean las únicas figuras que permanezcan "con vida" en las últimas líneas de la novela, en las cuales se reitera esa inversión de los planos de realidad y ficción: "y para que no murieran ahogados en la atmósfera de vilanos, los atendían elegantes y eficaces, los personajes del fresco 'trompe l'oeil'" (498).

A través de la síntesis novelística que se da en *Casa de campo*, Donoso objetiva las distintas regiones estéticas al mismo tiempo que las desrealiza por medio de contaminaciones mutuas y de la ironización del narrador. De esta manera, Donoso cuestiona los límites de la imaginación poética mientras que a la vez reafirma su convicción en la esencia ficticia del género de la novela. Con *Casa de campo*, Donoso reitera esa libertad de la imaginación que, como ha demostrado Martínez Bonati, fue inaugurada por Cervantes con el *Quijote*.

—Antonieta Monaldi
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] Este ensayo surgió del seminario sobre la novela chilena dictado por la Profesora Verónica Cortínez en la Universidad de California, Los Angeles en el otoño de 1999. A ella le agradezco sus comentarios y sugerencias.

[2] "Se ha dicho muchas veces que el *Quijote* es la suma de los géneros literarios de su tiempo, la conjunción de formas y temas de los libros de caballería como de las novelas pastoriles, de la épica culta como de la narración picaresca, de la comedia de Lope de Rueda como de la novela italiana. Pero esta suma no es el producto homogéneo de un crisol que funde lo vario en lo uno, sino el conjunto heterogéneo, prodigiosamente configurado, de los dominios del espíritu poético, cuyas regiones se mantienen separadas por leyes orgánicas incompatibles" (Martínez Bonati, "Cervantes" 50).

[3] Me refiero específicamente a la novela realista tradicional del siglo XIX, que según Ortega y Gasset, caracteriza al género: "Esta afirmación de todo lo cotidiano y la exclusión rigorosa de todo lo maravilloso es la nota más esencial que define el género 'novela'" ("Ideas sobre la novela" 43). Martínez Bonati se refiere a ella como el epítome de la "novela moderna" (*El Quijote y la poética* 67). Y establece los rasgos fundamentales de la ficción realista, que incluyen: lo verosímil, lo posible, lo probable y lo necesario, la familiaridad con

la experiencia descrita y el principio de estilización objetiva de los personajes ("Cervantes" 32-3).

[4] En *Historia personal del "boom"*, Donoso explica su aversión por el realismo en la literatura: "Este empobrecedor criterio mimético de lo comprobablemente 'nuestro' –problemas sociales, razas, paisajes, etcétera- se transformó en la vara para medir la calidad literaria, y fue lo que más trabas puso a la novela" (28-9). Y critica la presunción del "realismo como destino único de nuestra literatura" (41).

[5] Jaime Alazraki deriva su análisis de los estudios sobre la significación de los juegos en la cultura humana realizados entre otros, por Huizinga y Caillois. El juego, según Huizinga, "es una actividad libre ejecutada 'como si' y situada fuera de la vida diaria, pero, al mismo tiempo, capaz de absorber por completo al jugador. Es una actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo. Se ejecuta dentro de un determinado tiempo y determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano" (cit. Alazraki 94).

[6] Wolfgang Kayser retoma esta idea crítica de Valéry: "cuando afirma que ese tipo de narración inspirado solamente por la imaginación le parece demasiado superficial, revela su creencia en una obligatoriedad de la poesía, falsamente entendida, y que en este caso, se opone directamente a la estructura de la novela" (38). También Julio Cortázar utiliza la idea de Valéry de una manera lúdica al comienzo de *Los premios*: "'La marquesa salió a las cinco' dijo Carlos López. '¿Dónde he leído esto?'" (7).

[7] "Si se compara en cuanto a su forma más externa la obra dramática y la novela resalta en seguida la condición deliberadamente incompleta de aquélla. Constantemente ostenta requerimientos fuera de sí, a la escena, al actor. Lo de menos serán las indicaciones sobre la disposición del escenario. Lo más sustantivo es que el personaje teatral es incompleto [. . .] la obra dramática considera como integrante de su esencial sentido ser 'interpretada'" (Ortega y Gasset, "Idea del teatro" 131-2).

[8] Julio Cortázar, en una de sus "morellianas", plantea una situación para sus personajes similar a la que se da en esta segunda parte de la novela: "Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos" (*Rayuela* 363).

[9] Agradezco a Lucille Kerr la sugerencia de considerar las posibilidades operísticas de la novela, aunque ese aspecto no lo estudio en este trabajo.

[10] Esta disyuntiva también se presentaba a los escritores en la época de la dictadura militar chilena y éste es uno de los sentidos en que la narración se puede interpretar como autobiográfica, según indica el narrador mismo: "esta historia que, de alguna manera que no acabaré nunca de entender, es, sin duda, la mía" (492).

[11] La dimensión alegórica de la novela ya ha sido analizada en profundidad y, por lo tanto, no hay necesidad de extenderse sobre ella en este

ensayo. Luis Iñigo Madrigal detalla el contenido alegórico de la novela y los paralelos específicos con la historia chilena. Lucille Kerr estudia lo que equivaldría a la región del comentario autoreflexivo del narrador y a la región alegórica de la novela, y explica los méritos relativos de la interpretación histórica como visión unívoca de la novela. En efecto, la desrealización de la esfera alegórica, al igual que la de otras regiones, no permite privilegiar el significado de una sobre las otras.

[12] El Mayordomo, para controlar la percepción del paso del tiempo, ordena a Juan Pérez, su mano derecha: "¡Confiscarás todos los relojes y calendarios de la casa, todos los cronómetros y péndulos, clepsidras y metrónomos, relojes de sol y de arena, todos los anuarios, agendas, almanaques, lunarios, que declaro objetos sediciosos y cuyos poseedores serán relegados al caserío bajo tu terrible intendencia!" (330). Si bien el comportamiento dictatorial del Mayordomo reemerge en múltiples ocasiones, este trozo en particular nos recuerda al lenguaje de la novela de Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*. Como éste, también hay múltiples ejemplos de intertextualidad en la novela. Entre ellos encontramos las alusiones indirectas a *La araucana* (35), la conexión entre la figura de Adriano y la del Quijote (60), así como el paralelo entre el episodio bíblico del sacrificio de Isaac por Abraham y el de Wenceslao por Adriano (359).

[13] Tanto la inauguración de la región dramática, como su clausura, nos remiten a *Vanity Fair* de William M. Thackeray. Al igual que *Casa de campo*, ésta es una novela enmarcada por un contexto teatral. En el prólogo "Before the curtain", el narrador de Thackeray nos insiste: "Look at the performances [. . .] the whole accompanied by appropriate scenery, and brilliantly illuminated with the Author's own candles" (2). La novela se cierra con las siguientes palabras: "Come, children, let us shut up the box and the puppets, for our play is played out" (878). Aunque en ambas novelas, el aspecto teatral busca develar el artificio del autor, en *Casa de campo*, el narrador además se atreve a desenmascararse: "Ante la terrible perspectiva del adiós al quedarme sin ellos y sin su espacio después de tan largo hábito de convivencia, siento una oleada de inseguridad: dudo de la validez de todo esto y de su belleza, lo que me hace intentar aferrarme a estos trozos de mi imaginación y prolongarles la vida para hacerlos eternos y frondosos" (492-3).

[14] Este también es un saludo a Cortázar, cuyo narrador, en la "Nota" final a *Los premios*, manifiesta una experiencia similar, aunque desde una perspectiva más lúdica: "El primer desconcertado he sido yo, porque empecé a escribir partiendo de la actitud central que me ha dictado otras cosas muy diferentes; después, para mi maravilla y gran diversión, la novela se cortó sola y tuve que seguirla [. . .] ¿Quién me iba a decir que el Pelusa, que no me era demasiado simpático, se agrandaría tanto al final?" (508).

[15] Lucille Kerr coincide en su visión del narrador y en su posición frente a las convenciones literarias: "The immediate issues of concern to this [fictive] author—those about which he reveals his authorial positions—appear to be those which shape the literary theories and practices of readers and writers of texts such as Donoso´s own *Casa de campo*" (141).

OBRAS CITADAS

Alazraki, Jaime. "Homo sapiens versus homo ludens en tres cuentos". *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra.* Barcelona: Anthropos, 1994. 91-107.

Cortázar, Julio. *Los premios.* 1960. Barcelona: Ediciones B, 1987.

———. *Rayuela.* 1963. Caracas: Monte Avila, 1993.

Donoso, José. *Historia personal del "boom".* 1972. Madrid: Alfaguara, 1999.

———. *Casa de campo.* 1978. Barcelona: Seix Barral, 1989.

Genette, Gérard. *Figures II.* Paris: Editions du Seuil, 1969.

Iñigo Madrigal, Luis. "Alegoría, historia, novelas, a propósito de *Casa de campo* de José Donoso". *Hispamérica* 9.25-26 (1980): 5-31.

Kayser, Wolfgang. "Origen y crisis de la novela moderna". *Cultura Universitaria* 47 (enero-febrero 1955): 5-50.

Kerr, Lucille. "Conventions of Authorial Design: José Donoso's *Casa de campo*". *Symposium* 42 (1988): 133-52.

Martínez Bonati, Félix. "Cervantes y las regiones de la imaginación". *Dispositio* II.1 (1977): 28-53.

———. *El Quijote y la poética de la novela.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela". 1924. *Ideas sobre el teatro y la novela.* Madrid: Alianza Editorial, 1982.

———. "Idea del teatro". 1946. *Ideas sobre el teatro y la novela.* Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Thackeray, William M. *Vanity Fair.* 1848. Oxford: Oxford UP, 1983.

Mester, Vol. xxix, (2000)

Persuasión y desencanto en *Muriendo por la dulce patria mía* de Roberto Castillo Sandoval

En el afán quijotesco de "averiguar todos los detalles de la historia verdadera de Arturo Godoy"(19), el narrador historiador de *Muriendo por la dulce patria mía* recibe un misterioso paquete de la Biblioteca Pública de Filadelfia con un cuaderno empastado cuya tapa decía:

«'VIDA Y COMBATES DE ARTURO GODOY
Novelada
Por
Gabriel Meredith'» (20).[1]

En un descuido, el narrador Castillo pierde el manuscrito, pero al compararlo luego con la *Vida y combates de Luis Angel Firpo* se da cuenta de que «el tono del cuaderno sobre Godoy era totalmente diferente: melancólico, dubitativo, casi desesperado en su pesimismo sobre la posibilidad de comunicarse con sus lectores» (23-24).[2] En efecto, la dificultad de alcanzar una correspondencia exacta entre la experiencia personal y su representación a través del lenguaje es reiterada unas líneas más adelante en lo que según el narrador era el epígrafe al librito de Meredith: «'Si la totalidad el pasado es irrecuperable y la escritura de los recuerdos no refleja con justicia la experiencia de lo vivido, ¿por qué, entonces, escribo?'» (24).[3]

En este trabajo me propongo demostrar que en *Muriendo por la dulce patria mía* la tensión entre la palabra escrita y la experiencia de la realidad forma parte de una estrategia narrativa que busca subrayar el carácter artificial de la literatura. Si bien es cierto que la novela presenta rasgos que la emparentan con la historia, el periodismo y la autobiografía, el género que prevalece, aunque matizado por los demás, es el literario. De ahí que en el «Prólogo prescindible», el narrador Castillo se refiera a la literatura como una de las «malas artes de la escritura» (13) para contraponerla con el periodismo y con la historia:

> Pero en comparación con otras malas artes de la escritura el periodismo es un quehacer relativamente honesto; quienes lo practican, por lo general, carecen de la displicencia facilona de los novelistas y de la arrogancia inconmovible de nosotros los historiadores. (13)

Como se verá más adelante, las divisiones entre historia, literatura, y periodismo se confunden a medida que los variados informantes reflexionan acerca de su propio discurso. Al final de la novela, el lector comprende que los informantes no hacen más que inventar e imaginar y que, por consiguiente, la literatura no puede ser como dice Borges, «un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo» («Una rosa amarilla» 795). La conexión con Borges, explica el narrador en un párrafo acerca de las sirenas, «no es antojadiza, por literaria que sea, porque sin Borges no se habría desencadenado la serie de eventos en que tuvo su origen esta historia» (16). Como se comprueba a lo largo de la lectura, la novela de Castillo sigue de cerca los pasos de Borges (y los de Cervantes) al practicar una estética que privilegia la noción de arte como objeto construído, y por lo tanto, diferente de la realidad.

Desde un comienzo, *Muriendo por la dulce patria mía* se presenta simultáneamente como ficción y como historia verdadera, valiéndose de las técnicas utilizadas por Cervantes en el *Quijote*.[4] En el «Prólogo prescindible» el narrador Castillo describe el libro que vamos a comenzar a leer como una narración fidedigna en la que es posible identificar con claridad sus fuentes.[5] No obstante, la noción misma de «Prólogo prescindible» destaca los vínculos del relato con la ficción ya que alude directamente a los «capítulos prescindibles» de Julio Cortázar en *Rayuela*. Más aún, el narrador advierte al lector, que la novela no es «sobre el boxeo ni sobre la vida del ciudadano Arturo Godoy» (15), sino más bien sobre ese otro Arturo imaginario que «tiene la costumbre de resucitar y deambular por ciertos parajes, a ciertas horas, en Santiago de Chile, en Iquique, en Buenos Aires o en Nueva York» (15).

Sin embargo, luego de esta advertencia inicial, el narrador emprende la tarea de reconstruir en detalle la biografía del púgil chileno, pero constantemente se tropieza con las dificultades que implican la elaboración de un texto. La primera de ellas es la conciencia de que la memoria, tanto la ajena como la propia, es limitada. La fiel reconstrucción del pasado se convierte en una empresa quimérica. El narrador sabe que «la suma de recuerdos distintos nunca da como resultado la verdad y que, al contrario, a veces hasta la ahuyenta para siempre» (21). La segunda, consiste en lograr que un texto literario parezca verosímil cuando, como comprueba el narrador, palidece al ser comparado con la realidad.

En cuanto a la primera dificultad, este narrador «desme-moriado» (16) que escribe para «ustedes, curiosos, desinfor-mados y crédulos lectores» (312-13), añora una correspondencia exacta entre el Arturo Godoy de carne y hueso y ese otro que le sugiere la pila de datos

«algunos verdaderos y otros—como he sabido después—muy falsos» (69) que resultan de sus investigaciones. Aunque su intención es serle fiel a los acontecimientos, acaba constatando que las fotos, los documentos, los recortes periodísticos, y hasta la información suplida por el manager de Godoy, se difuminan lentamente en la memoria perdiendo su inmediatez. La veracidad del relato está ausente de su propia escritura y el narrador se lamenta pensando en su fragilidad:

> Me enfrenté de nuevo a la hoja en blanco [. . .] Había tantos detalles que no recordaba, incidentes cuyas conexiones me parecían difusas, situaciones que sin la voz calmada de Al Weill perdían toda su relevancia, su fuerza, y hasta la simple gracia narrativa que tenían al salir de su boca. (178)

Lo ideal, dice el narrador, sería haber tenido «una grabadora» (178), un «ayudamemorias» (178), una especie de «máquina del tiempo» (113) que le permitiera «transcribir, traducir, traducir, y traducir» (178), los matices que su prosa no alcanza y que él falsifica para reproducir el original.

Ante la imposibilidad de capturar con precisión lo ocurrido, y dejando de lado sus «ínfulas» (17) de historiador, el narrador introduce de manera explícita la imaginación en el relato. En el capítulo titulado «Stevens, Stevens, Stevens nuevamente», el desilusionado narrador acaba convencido de que la imaginación, y por ende la inventiva, es una mejor alternativa que el olvido. La estrategia del narrador Castillo consiste en pedirle a los lectores que traigan a la memoria, y que si no recuerdan, que se imaginen, la pelea que tuvo lugar en Tokyo por el año 1970 entre el inglés Godfrey Stevens y el nipón Shozo Saijyo:

> Acuérdense, los que puedan, de cierto gladiador llamado Godfrey Stevens que se fue a buscar la fama a las antípodas, al remoto Japón. Los que no se acuerden, imagínenselo, porque cuando los recuerdos desaparecen, la imaginación es mil veces preferible al olvido. (113)

Con frecuencia, el mismo Roberto Castillo se refiere a su propósito de desmitificar las creencias nacionales chilenas aun a costa de las reacciones del público: «Quise darle voz a esas versiones para ver las maneras en que se forma el mito. Esta no es una novela sobre el ciudadano Arturo Godoy sino sobre el mito y el mito no pertenece a la familia sino al país» («Libro sobre Arturo Godoy resucita polémica por biografías»). De esta

manera, aunque el capítulo está planteado como una digresión, «un paréntesis para poner las cosas en perspectiva, para sacudirse un poco, estirar las piernas» (113), en realidad permite que el lector establezca una analogía entre el caso de Stevens y el de Godoy, a partir de la manera en que el público interpretó los resultados de los dos encuentros. Stevens, al igual que Godoy, pierde la pelea. Sin embargo, al regresar a su patria «vuelve en un vuelo interoceánico que toma más de 24 horas, y lo recibe una caravana tumultosa de compatriotas que dejaron todo botado por ir a aclamarlo al flamante aereopuerto de Pudahuel» (115). Pienso que en la analogía entre la pelea de Stevens y la de Godoy está la clave en que debe leerse la novela. Los boxeadores son símbolos, alegorías de las victorias morales del país y no figuras públicas. De ahí que *Muriendo por la dulce patria mía* no se trate del Arturo Godoy «de carne y hueso» (69), sino de un personaje imaginario, que a pesar de compartir rasgos comúnes con el boxeador real es sobre todo una invención literaria: «El lector, si le place, hará las comparaciones apropiadas entre Stevens—o el patético Martín Vargas—y Arturo Godoy» (116).

Luego del «paréntesis» (113) de Stevens, el narrador se desplaza dentro de los límites de su propio relato hacia el terreno de la literatura. El capítulo «La pelea imaginaria» pone de relieve la disparidad entre el acontecimiento real de la pelea y su versión escrita por medio de una imagen cinematográfica. Cuenta el narrador Castillo que gracias a un tal Stephen Lott que pirateó las peleas de Arturo Godoy de «los archivos de la NBC» (118) pudo apreciar en vivo y en directo, la transmisión del encuentro entre: «¡El muy capaz retador, campeón de Sudamérica, con un peso de 202 libras! [. . .] Artuuuuurou Gou-doyyyyy!» (121) y «el campeón mundial de todos los pesos, el Bombardero de Detroit, ¡Joe Louuuuuuuiiiiis!» (122). Aunque el narrador disfruta de las ventajas que le ofrece su «*little time machine*» (118; «mi maquinita del tiempo»; énfasis suyo), el lector debe resignarse a «ver» la pelea a través del recuento del narrador. Para superar la naturaleza lineal de la escritura, el narrador decide apelar una vez más a la imaginación. Según él, para que la pelea pueda ser recreada en toda su magnitud, ésta sólo puede tener lugar en el ámbito de la fantasía. El lector observará la forma en que el boxeador obtiene una victoria moral en el legendario evento que cobrará vida simultáneamente en tres espacios y tiempos distintos—«Nueva York, Madison Square Garden, Santiago, Plaza Montt-Varas 9 de febrero de 1940 (o 14 de noviembre de 1995, o el día de hoy)» (117)—que resaltan su carácter mítico y encapsulan al lector en la máquina del tiempo que el narrador tanto añora.

Así, valiéndose de la imaginación, el narrador consigue suplir las limitaciones de la memoria, configurando lo que Ortega y Gasset denominaría un universo hermético, separado de la realidad.[6] Sin embargo, el hermetismo se socava a través de las constantes reflexiones acerca de la literatura que realzan la artificialidad de la novela. Otro de esos temas literarios, que es a su vez la segunda dificultad con la que se enfrenta el narrador en la elaboración de su historia, es la pregunta explícita por la verosimilitud del texto. Tras muchos intentos frustrados frente a la página en blanco, el narrador confiesa:

> el escollo más difícil en la historia era hacer creíble ese encuentro con el manager y promotor de Arturo Godoy y con su hermano. «Si me dedicara a escribir una novela sobre esto—anoté en mi bitácora—no habría quién me creyera el encuentro en el parque [...] al que había llegado, más que nada, por hastío y abatimiento, escapando». (177)

Ante la pregunta por la posible verosimilitud de la historia, el mismo narrador entrega una pista para resolver, al menos parcialmente, el problema. La pista aparece en las primeras páginas de la novela cuando Castillo afirma: «En alguna parte—soy desmemoriado—Borges escribió que las sirenas cambian de forma» (16). La referencia proviene de una nota a pie de página sobre las sirenas de «El arte narrativo y la magia», texto en el que Borges indaga cómo se construye la fe poética en la imaginación del lector.[7] Para investigar los elementos que hacen que una narración fabulosa parezca verosímil, Borges considera, entre otros, el libro de William Morris *The Life and Death of Jason* (226), y explica que para hacer creíble al centauro Quirón, Morris sumerge gradualmente al lector en un mundo donde todavía existen los centauros mencionando junto con éste, la presencia de otras criaturas extrañas. La clave del asunto, concluye Borges, está en nombrar el elemento inverosímil sin mostrar asombro alguno (226-27). En *Muriendo por la dulce patria mía,* el narrador persuade al lector de que su historia es verdadera dándole cabida a relatos aun más increíbles que el suyo. El propósito del narrador es despistar deliberadamente al lector, hacerle olvidar que está leyendo una novela por medio de la inclusión del nombre real del boxeador chileno.

Uno de estos relatos asombrosos lo constituye la anécdota contada por el personaje de Godoy en el capítulo titulado «El tiburón». Dice el boxedador que una vez declaró, frente al asombro generalizado de la prensa, que no tenía ningún miedo de su próxima pelea con Joe Louis.

La razón de su tranquilidad radicaba en el hecho de que ya se había enfrentado «con pescados mucho más grandes y peligrosos» (276) que el Bombardero de Detroit:

> *Big fich*, le dije yo. ¡Ah! ¿Galento? me dice. No, le dije yo, mucho más grande. ¿Firpo? me dice. Nooooo, le dije yo, más grande, y más peligroso. ¿Mussolini? me dice, no ve que yo le pagué a uno que se llamaba Pantaleón Mussolini en La Habana, esa vez que me dio el mordisco aquí en el brazo derecho donde tengo la cicatriz. No, Mussolini no, le dije. (276; énfasis suyo)

Godoy atrae a los periodistas creando una atmósfera de suspenso con respecto a la identidad de aquél «*big fich*» (276; «pescado grande»; énfasis suyo) capaz de opacar al famoso boxeador norteamericano. Pero en realidad, la anécdota de Godoy es una parodia de *The Old Man and the Sea* de Ernest Hemingway, en la que el boxeador trae a colación los recuerdos de su infancia como pescador y la aventura por la que pasaron él, su hermano Julio, y el negro Castillo con un tiburón asesino que los perseguía.

En el episodio del tiburón convergen dos ideas que destacan el carácter engañoso de la literatura. Una, al tratarse de una parodia, se cuestiona la noción de que la literatura es producto de anécdotas autobiográficas. Lo que parece ser una memoria personal de Godoy es, por el contrario, una re-elaboración de un conocido pasaje literario.[8] Dos, el relato de Godoy acentúa la distancia entre la experiencia y la posterior fabricación a través del lenguaje. Aun cuando la intención del narrador no sea la de falsear los hechos, en el momento de reconstruir el evento, éste se deforma porque el lenguaje no es capaz de expresar de manera idéntica los matices de la vida.[9] En este sentido, es revelador el comentario espontáneo de Godoy cuando reflexiona acerca de la forma en que relató su historia a los periodistas: «Claro que yo se los decía en serio, porque lo que pasó es verdad, pero cuando uno cuenta estas cosas como que salen un poco raras, diferentes de lo que fueron» (277). En el caso del «tiburón», las falsificaciones son múltiples ya que entre el acontecimiento original y la versión final para la prensa coexisten el recuento de Godoy en castellano, la traducción al inglés de Meredith, y las notas incompletas de los periodistas. En palabras del propio Godoy:

> Viendo que estaba bien metido, empecé a contarle [a un gringo] de una cuestión que me pasó cuando yo tenía doce años, y ahí me embalé hablando y se juntaron todos los periodistas yanquis y puta que anotaban rápido, y después trajeron al cabro que se

> llamaba Meredith para que hiciera de traductor, y ahí me lancé, peor todavía, el Meredith me tenía que parar porque no le dejaba tiempo para hacer de intérprete. (276)

La anécdota de Godoy sugiere que la literatura no puede ser una representación mimética de la experiencia porque entonces habría que afirmar, junto con el personaje de Godoy, que los escritores son todos mentirosos: «Decía [don Ernesto] que había estado en la guerra española y en las dos guerras mundiales y que había estudiado para torero, pero yo a ese gringo no le creería ni lo que rezaba, porque se la pasaba escribiendo novelas» (279).

Godoy cae en la misma trampa que algunos de los lectores de *Muriendo por la dulce patria mía* parecen haber caído al condenar la novela porque dice mentiras. La novela misma subraya que una de sus principales características es su diálogo constante con la tradición literaria.[10] El personaje de Godoy no sólo olvida que la ficción siempre miente, sino que también hay una diferencia significativa entre el embuste que no se manifiesta como tal y el literario que desde un comienzo es presentado como artificio.[11] Como se sabe, el caso del lector incapaz de distinguir entre la realidad y la ficción es en sí mismo un prestigioso tema literario. Basta recordar el momento en que don Quijote después de haber destrozado las figuritas del retablo exclama: «Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilo Marsilo, y Carlo Magno Carlo Magno» (735). En *Muriendo por la dulce patria mía,* el episodio correspondiente al retablo del Maese Pedro tiene lugar bajo el techo de la pobre carpa del «Circo de las Maravillas» (313), título evocativo del entremés cervantino.

A través de la última crónica que escribe el corresponsal londinense de *The Daily Mirror,* Mr. W.I. Farr, nos llega la noticia del «espectáculo que ha causado impacto mundial, intitulado 'Alegorías patrias de la historia nacional'» (284). El espectáculo es, como su título lo indica, una representación de las alegorías de la historia chilena para conmemorar «el sentido profundo de la gesta gloriosa de Iquique» (286) que les enseñó a los chilenos «a convertir la derrota heroica en una gran victoria» (286). Mr. W.I. Farr cuenta que sobre un escenario de «mar de tramoya» (284) salían los marineros de ambos bandos a pelear con guantes de boxeo a la vez que «los espectadores coreaban con fervor el nombre del héroe, '¡Ar-tu-ro, Ar-tu-ro!', mientras la procesión vencedora daba una vuelta olímpica y se retiraba del escenario con los brazos en alto» (286).

Después de haber presenciado la función en compañía del niño que «iba un día a ser campeón del mundo» (283), Mr. W.I. Farr ya no es el mismo. Aunque entiende que se trata de una alegoría, se deja cautivar por su magia y, ante su incapacidad de escribir con objetividad, acaba renunciando a su profesión. Al revisar una vez más sus crónicas deportivas, W.I. Farr se da cuenta de que ha perdido la mirada del espectador imparcial que exige el periodismo. Su prosa carece de distancia porque para su feliz sorpresa—»'Váyanse a la mierda', pensó en castellano» (280)—se ha convertido en uno de áquellos a los que intentaba describir en la crónica de aquel día:

> La releyó, la retocó, y cuando dejó de lado el lápiz corrector y la goma de borrar, supo que nadie le iba a entender lo que había escrito y menos aún a publicárselo. No, tampoco era una crónica de viajes. Se imaginó la voz engolada de St Johnston pidiéndole la distancia adecuada: «*You cannot write as if you were one of them, chum: distance, distance, distance yourself, for Christ's sake!*» (280; «No puedes escribir como si fueras uno de ellos, socio: ¡aléjate, distánciate, por Dios!»; énfasis suyo)

A pesar de todo, Mr. W.I. Farr continúa escribiendo. Como le confiesa a su enamorada «iquiqueña ítalo-peruana» (288) en una carta que jamás le envía, a través de la escritura quiere perpetuar el espectáculo de circo pobre y así impedir que aquella imagen se pierda para siempre en el olvido: «No quería que se acabara, y quisiera haber registrado esas imágenes como hoy los científicos registran el sonido en discos de metal, para repetirlo y repetirlo, para quitarle lo efímero» (287).

Tanto la «extraña crónica» (315) de W.I. Farr como los recuentos del narrador, de Godoy, y todas las demás voces textuales que forman «la versión definitiva del extraño libro que ustedes tienen en sus manos» (310), se plantean como transgresiones del género al que dicen pertenecer, y de ahí que sean extrañas, originales. Cada una de ellas es una señal para que los lectores no olviden que, como diría Borges, la irrealidad es condición del arte. Pero el éxito de lo artificial depende de la destreza del novelista, de su capacidad para seducir y absorber al lector con sus mentirosas palabras. La verdad literaria de *Muriendo por la dulce patria mía* radica en la tensión constante entre la persuasión que busca y el desencanto de intuir que acaso el lenguaje nunca puede capturar fielmente el mundo circundante. La vida de Arturo Godoy que Roberto Castillo imagina se enriquece gracias a su profunda e iluminadora reflexión sobre los límites pero también las infinitas posibilidades de la escritura.

—Claudia Mesa
University of California, Los Angeles

Notas

[1] Este trabajo surgió del seminario sobre novela chilena dictado por Verónica Cortínez en la Universidad de California, Los Angeles, durante el otoño de 2000. Quiero agradecer a la profesora Cortínez por sus comentarios y sugerencias.

[2] El narrador Castillo no es el único que narra la novela. Como le explica el autor a Andrés Gómez en una entrevista, *Muriendo por la dulce patria mía* está estructurada "a través de distintas voces que narran. Varios personajes asumen la voz narrativa, incluso uno que se parece a mí. Una primera persona es el mítico Gabriel Meredith, basado en áquel que le gritaba '¡Agáchate Godoy!' También aparece Jorge Teillier, a quien está dedicado el libro, y el propio Godoy habla también".

[3] Con cierta secreta complicidad, el narrador comenta unas líneas más adelante que "tenía la sensación de haberla leído en alguna otra parte" (24). En una charla con los estudiantes graduados de la Universidad de California, Los Angeles, en el otoño de 2000, Roberto Castillo confesó que la memorable frase de Meredith proviene del libro de Verónica Cortínez "Memoria original de Bernal Díaz del Castillo", a publicarse este año en la UNAM.

[4] Detectamos la huella cervantina a partir del momento en que el narrador declara su propósito de reconstruir la «historia verdadera de Arturo Godoy» (19). En un sentido, el narrador de *Muriendo por la dulce patria mía* es una mezcla del primer narrador del *Quijote* que busca en «los anales de la Mancha» (43) y que luego habla de «un sabroso cuento» (191) con Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo, que tiene fama de mentiroso. Cabe añadir que en ambas novelas se percibe una tensión entre los conceptos de historia (verdad) y ficción (verosimilitud), fundamentales para su interpretación.

[5] Previos al prólogo, se encuentran los dos epígrafes que a su vez indican el carácter ficcional de la obra. El primero pertenece al *Cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, en el que se contrasta la supuesta claridad de la representación histórica (cristal bruñido en el que se reflejan los rostros) con el recuento literario (agua alborotada que los desfigura). El segundo, corresponde a la *Crónica de los muy nombrados Oruch y Jaradín Barbarroja* de Francisco López de Gómara donde se establece la diferencia entre una escritura autobiográfica y una histórica. Cabe destacar que Roberto Castillo escribió su tesis doctoral sobre el *Cautiverio feliz*. Ver: «Cautelosas simulaciones: Pineda y Bascuñán y su cautiverio feliz». Diss. Harvard University, 1992. Según Castillo «*Cautiverio feliz* no es propiamente una crónica, sino un libro multigenérico que contiene disquisiones religiosas y políticas, mezcladas con narraciones emparentadas con los relatos españoles de cautiverio (tanto ficticios como 'reales'). Entrevista personal, Universidad de California, Los Angeles, 1 de diciembre de 1999.

[6] Para Ortega, el efecto de hermetismo es una de las cualidades de la novela: «Observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico» (410). La novela de Roberto Castillo trabaja justamente en contra de ese hermetismo, revelando una y otra vez los elementos que para Ortega deberían quedar tras bambalinas.

[7] Respecto de la persuasión, Roberto Castillo afirma: «el asunto de la persua-

sión (cosa propia de sirenas, por lo demás) me parecía clave para armar mi cuento. Me interesaba el aspecto técnico—por decirlo de alguna manera—de la persuasión literaria, pero también me interesaba ir más allá y llamar la atención sobre el problema de mantener la persuasión a lo largo de una narración polifónica. Mi problema era, el de la tensión entre persuasión y desencanto». Entrevista personal, Universidad de California, Los Angeles, 1 de diciembre de 1999.

[8] Otro de los episodios en los que el narrador cuestiona la noción de escritura autobiográfica se encuentra en el aparte acerca de su padrino Heriberto. Se nos cuenta que Heriberto tenía fama de fabulador y engañaba a todos con sus relatos: «Sabiendo que toda la familia nos advertía que todo lo que contaba era mentira, él alteraba sus cuentos con los detalles precisos para hacerlos creíbles, y así nos embaucaba a pesar del escepticismo inicial» (231). A pesar de que tan sólo unas líneas atrás el narrador se ha delatado a sí mismo asegurando que se trata de una invención, transcribe la supuesta carta del tío como testimonio del encuentro entre su padrino y Godoy cuando Heriberto todavía era un niño.

[9] *Muriendo por la dulce patria mía* también deja constancia de la dicotomía entre el lenguaje privado y el lenguaje público a través de las conversaciones entre los personajes. Por ejemplo, durante el encuentro de Godoy con el Presidente de Chile, Meredith observa que «Aguirre Cerda, sin perder del todo su aire de autoridad, le daba confianza con ese acento campechano tan diferente al que usaba en sus discursos oficiales» (273). Asimismo, se llama la atención sobre la disparidad entre la palabra hablada y la palabra escrita, como vemos en los comentarios de los amigos de Godoy a propósito de los despachos periodísticos de Meredith: «-Si eso fue lo que le dijo el Arturo al cabro, igualito que como salió. -Bueno, ya, igualito. Si vos lo decís, será así, no vis que vos sabís tanto. Lo que es yo, lo oigo distinto. Parece que fuera un pije hablando. Los pijes hablan así de fruncido» (170).

[10] A raíz de su publicación en 1998, se creó un gran revuelo en Chile porque según la familia de Godoy (sentimiento que además compartían algunos ciudadanos chilenos), la novela manchaba la imagen del legendario boxeador. Es conocida la afirmación de Arturo Godoy hijo que sin haber leído la novela dice: «El género de ficción se está burlando de Arturo Godoy y eso no lo voy a permitir. Esa ficción miente. Aunque sea novela, ese señor [Roberto Castillo] se pasó de la raya» («Libro sobre Arturo Godoy resucita la polémica por biografías»). Esta acusación dejó tan perplejo a Roberto Castillo que escribió un artículo titulado «'That Fiction Lies!'» en el que explica su versión de lo sucedido: «I was sure I had written a novel whose main characteristic was that it was literary to the point of being *viciously literary*. I had hoped for readers to go along in my Borgesian allusions, my winks to Cervantes and to the poetics of the chronicles of discovery» (26; «Estaba seguro de haber escrito una novela cuya principal característica era la de ser literaria, al punto de ser *viciosamente literaria*. Esperaba que los lectores siguieran mis alusiones borgeanas, mis guiños a Cervantes y a la poética de las crónicas coloniales»; subrayado suyo).

[11] A raíz de la polémica que sucitó en Estados Unidos la biografía de Edmund Morris sobre Ronald Reagan, Mario Vargas Llosa hizo un comentario que bien

podría aplicarse al caso de *Muriendo por la dulce patria mía* en el que aclara hasta qué punto puede decirse que una obra literaria miente: «Sin embargo, no hay manera más justa y cabal de explicar la ficción que diciendo de ella que no es lo que finge ser—la vida—, sino un simulacro, un espejismo, una suplantación, una impostura, que, eso sí, logra embaucarnos y nos hace creer que es aquello que no es, acaba por iluminarnos extraordinariamente la vida verdadera. En la ficción, la mentira deja de serlo, porque es explícita y desembozada, se muestra como tal desde la primera hasta la última línea. Ésa es su verdad: el ser mentira». Acaso se trata de la misma idea a la que alude el título de su libro de ensayos sobre la novela moderna, *La verdad de las mentiras*. Al respecto, ver Dorrit Cohn, «Fictional *versus* Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases».

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. "El arte narrativo y la magia". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 267-74.

——. "Una rosa amarilla". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 795.

Castillo Sandoval, Roberto. *Muriendo por la dulce patria mía*. Santiago: Planeta, 1998.

——. "'That Fiction Lies!'". *Zalacaín. Harvard Review of Hispanic and Latin American Literature and Culture*. Inagural Issue (Spring 1999): 24-28.

——. "La novela del mito Godoy". Por Andrés Gómez. *La Tercera* 17 de junio de 1998. <http://www.tercera.cl/diario/1998/06/17/57.html>.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. 1617. Ed.Martín de Riquer. 2 vols. Barcelona: Juventud, 1995.

Cohn, Dorrit. "Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases". *The Journal of NarrativeTechnique* 19.1 (1989): 3-24.

Gómez, Andrés. "Libro sobre Arturo Godoy resucita la polémica por biografías". *La Tercera*. 25 June 1998. <http://www.tercera.cl/diario/1998/06/05/60.html>

Ortega y Gasset, José. "Ideas sobre la novela". *Obras completas*. vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1962. 387-418.

Vargas Llosa, Mario. "La biografía más polémica". *La Tercera* 31 Oct. 1999. <http://www.tercera.com/diario/1999/1031nacional.html>.

"Saint-Making" in Ana Castillo's *So Far From God*: Medieval Mysticism as Precedent for an Authoritative Chicana Spirituality[1]

In *So Far From God*, it appears as though Ana Castillo borrows the framework of medieval women mystics in order to explore the power of the female community and a new feminine spirituality. In patterning her character La Loca after medieval women who both gained and suffered, Castillo opens up a new idea of Chicana spirituality, and illustrates a tradition that is both transgressive and traditional. Most crucially, Castillo gives women permission to claim spiritual authority by creating a space in which every woman can be defined as a saint.

Opening the door for everyone to be a saint is an unusual premise, but not an unprecedented one. Originally, all baptized Christians were considered saints, and referred to as *hagioi* in the Greek New Testament. Eventually, however, it became necessary to single out those who were special, and in the times of Roman persecutions, this inevitably meant those who were martyred for their faith. Thus, the term "saint" became reserved solely for martyrs in the first century of Christianity. However, as the Roman persecutions ended and it became acceptable and even preferred to be Christian, a new definition of sainthood had to be established. This began as a grass roots movement, for at that time, the Church had no official canonization process.[2] If someone was considered a good person, he/she garnered the respect of the community, and became an unofficial saint. The cults of the saints began as community sponsored devotions, yet were subsumed by the Church and made a part of its (patriarchal) structure.[3] Thus, when the Papacy reserved the sole right to canonization in 1234 CE, the community voice was suppressed, and only a select few men had the power to confer "sanctity." In *So Far From God*, Castillo seeks a return to a time before the saint-making process became a formal procedure and reincorporates the community voice, and more importantly, the female voice, in bestowing sainthood.

The novel opens with not only an introduction to the female protagonists, but with a miracle—a three year old child, known throughout the novel simply as La Loca,[4] has died and been resurrected. This immediately sets up a collusion of the religious and supernatural worlds with real life in the community, and emphasizes the tensions

between the established structure of the church and the grass roots movements so apparent in *So Far From God*. At La Loca's funeral, Fr. Jerome reminds his congregation that they must not question God's will: "As devoted followers of Christ, we must not show our lack of faith in Him at these times and in His, our Father's fair judgment" (22), suggesting that no matter how painful life is, God knows better than the congregation. Just as the congregation seems to murmur and agree, telling the hysterical Sofi, La Loca's mother, "Please, please, comadre,[5] get up, the Lord alone knows what He does! Listen to the padre"[6] (22), Esperanza,[7] Sofi's oldest daughter, shrieks. The congregation then watches in a mixture of awe and horror as the coffin lid rattles and jiggles, until La Loca emerges alive and seemingly well. The miracle becomes more complex as an antagonistic relationship between priest and child develops: "as Father Jerome moved toward the child she lifted herself up into the air and landed on the church roof. 'Don't touch me, don't touch me!' she warned" (23). The priest, perhaps piqued that a female child upstaged him, perhaps genuinely fearful, throws a pall of suspicion over the miraculous event by asking: "'Is this an act of God or of Satan that brings you back to us, that has flown you up to the roof like a bird? Are you the devil's messenger or a winged angel?'" (23). Sofi retaliates by hitting Fr. Jerome and calling him a pendejo.[8] Naturally the crowd reacts with horror, recoiling at the woman who dared to confront a "holy priest." Fr. Jerome immediately claims that the "miracle" has been sent from the Devil; yet, Sofi and "those with faith" follow La Loca into the church, where she could fulfill her promise, "No, Padre, it is *I* who am here to pray for *you*" (24). Thus, Castillo's work begins with La Loca (and her faithful) triumphing over the Church and rising, both metaphorically and literally, over what the text implies are enslaving religious traditions.

One problem with the miracle lay in La Loca's (for a while dubbed La Loca Santa)[9] aversion to human company. Castillo calls her rejection of human company a "phobia of people," but then further explains that the phobia was due to La Loca's claim to be "repulsed by the smell of humans" (23). These odors, she attested, were reminiscent of the "places she had passed through when she was dead," including hell, *purgatorio,*[10] and heaven. This fantastic journey gave La Loca the authority to pray for people upon her return, utilizing the wisdom she gathered during her pilgrimage. The authority extended into daily life, at least for a short time, as Castillo reports that "people came from all over the state in hopes of receiving her blessing or of her performing of some miracle for them" (25). Soon, however, her disgust of human

scent caused the majority of people to forget her existence, and La Loca became "saint" only to her family, and occasionally to her small community of Tome.

This opening glimpse of La Loca's life corresponds well, although certainly not exactly, with the life of a real woman, Christina Mirabilis.[11] Christina (1150-1224 CE) lived in the Brabant-Flanders[12] region during the mystic heyday of the Middle Ages. She, too, had only sisters for siblings, being the youngest of three orphaned girls. At a young age, Christina was sent to tend the flocks; exposure caused her to weaken and die. After the wake, her body was carried into church, but "while Mass was being said for her, suddenly the body stirred in the coffin and immediately was raised up *like a bird and ascended to the rafters of the church*" (de Cantimpré 184, my emphasis). In the language employed by the hagiographer,[13] a link to Castillo's characterization of La Loca is found. Fr. Jerome's words to La Loca "Is this an act of God or of Satan that brings you back to us, that has flown you up to the roof like a bird?" echo the centuries old cry. The hagiography goes on to relate that "all those present fled" (de Cantimpré 184) except for Christina's family. Furthermore, "the subtlety of her spirit was revolted by the smell of human bodies" just as La Loca was (de Cantimpré 184). Significantly, La Loca's death-journey parallels the one taken by Christina Mirabilis, who also began by descending to hell, rising through purgatory, and finishing in heaven. Likewise, Christina declared that since she had chosen to return to earth, her mission was to see to the "improvement of men" (de Cantimpré 185). Loca first indicated that she was returned to earth to save the congregation; however, as the novel progresses, she subsumes herself into the "wilderness" of the family dwelling, shunning society almost completely.

Despite these early similarities, there are subtle differences between the two women's stories. Although both shunned human company, Christina accomplished her need for solitude by fleeing into the desert, where she existed "nourished for nine weeks with the virginal milk from her own breasts" (de Cantimpré 185), only periodically emerging to attend mass or to take communion. La Loca practiced a different sort of isolation. She remained within the community, if only marginally, by continuing to live with her mother and sisters, although "she never went to Mass. . .she did not take her First Holy Communion as each sister in her turn did, nor the Holy Sacrament of Confirmation" (221). Whereas Christina's spiritual journey did not sever her from the traditional rite of the church, she "frequently partook of the Sacrament of the Body and Blood of the Lord with holy devotion" (de Cantimpré

186), La Loca "flatly refused" (221) to participate in what she considered to be false trappings. Similarly, Christina preached often about the severe pains of hell and purgatory, urging people to repent and avoid the trauma. La Loca, although she did claim to have knowledge of salvation, also said that hell was "overrated" (221), hardly the traditional description.

In implementing her view, Castillo pushes beyond the conventional religious forms to incorporate new female-oriented elements. La Loca is never completely removed from the community, and lives within a female circle in which she holds great authority. Christina, on the other hand, remained primarily isolated, but when she did venture into society, she gained a mixed-gender audience and dispensed religious advice, not domestic capabilities. Nevertheless, it is clear that Castillo chose the life of the unique, and perhaps mad, Christina Mirabilis as a pattern for her multi-faceted character La Loca. The two women even died (and remained deceased, unlike their previous "deaths") in similar fashions. Christina died of a serious, yet mysterious, malady that had no name, and La Loca died of AIDS, which has a name, but in her case, no explanation.

Why would Castillo choose to imitate an outmoded, if not extinct, style of writing like hagiography? Hagiographies, stories of saints' lives, flourished during the Patristic and medieval time periods, but lost popularity after the Protestant Revolution. They do still exist today, and they are still being produced; however, as a form of pop-culture, they no longer take center stage. With her borrowing, Castillo has forefronted the *vitae* of a woman who was venerated in her day, but who now has been forgotten, except by scholars. Thus in using hagiographical typology she is recapturing for her Chicana characters the relative authority enjoyed by certain medieval saints, especially the mystics.

In the predominantly illiterate society, the stories of the saints were told as entertainment, and occasionally took the place of a standard sermon. Through this constant verbal reinforcement, the holy women continued to perpetuate their sanctity, and their acquired authority:

> The liturgical setting of many of these saints' lives reinforced the positive quality of the unwomanly behavior, [and had] a further impact on the congregation . . .by having the priest read from the life of a saint who has rejected all male influences in her life, from father to emperor, . . . gives credence and lends authority to her desires for autonomy. . . [and] recognized a

> type of ritualized emancipation from their religiously appointed roles. (Heffernan, 298-9)

This is one platform through which certain women saints gained spiritual authority long after their death. Living women were not officially declared to be authorities because they would then present a threat to the established order. Female saints' authority also carried on through their proclivity towards receiving visions. Through these visions, holy women communicated directly with Jesus (or the Virgin Mary, or other saints), and then passed the heavenly directives they received on to others. By repeating Jesus' words, the holy women "borrowed" Christ's mantle of authority. The mystic became a tool of Christ, thus becoming regarded as a spiritual authority and was held in awe by others, even if she did not seek out that result.

In order to become holy women, however, medieval women had to give up the one thing that differentiated them from Jesus, and the one thing that truly prevented them from acquiring authority on their own—their womanhood. Throughout its history, the Church has placed a higher value on virginity than on marriage.[14] Sex, sexuality, and women were seen as the downfall of men. The way to combat this human tendency towards sins of the flesh lay with identifying sanctity with virginity less than with identifying sin with sex.[15] Sex, of course, was recognized as necessary for the continuance of the human race, if not for pleasure, and could never be eradicated. Thus, hierarchizing purity over indulgence resulted, inadvertently perhaps, in creating a space for female authority and superiority. In this sin-scheme, a female virgin would be "better than" a married (sexually active) man, at least spiritually. "The convention proposes," writes Heffernan, "that only after having achieved a modicum of independence, having thrown off the yoke of male sexual dominance, . . . [and having] achieved self-control is the holy woman able to free herself from the thrall and to exercise a propensity for her visionary inheritance" (189).

The resurgence of mysticism during the low Middle Ages, and its increasing popularity throughout the era brought with it a new view of women's authority within the Church and society.[16] The possibility of speaking, and perhaps teaching women, was a sincere threat to the Church's established male hierarchy. Elizabeth Petroff writes that "there is only one real transgression for a woman: to go public, to be a visible, speaking, informed moral leader" (176). In *So Far From God,* although La Loca barricades herself away form the world, through her steadying influence and her gradual assumption of familial duties, Sofi

is freed from her daily tasks and eventually becomes La Mayor.[17] In becoming a public official, even in unincorporated Tome, Sofi becomes a public voice in the tradition of the mystic saints, acquiring a mantle of authority.

Sofi becomes a visible voice within her community while retaining her femininity, at least to some degree. Throughout the beginning of the book, she is called La Abandonada[18] by the community, but after the return of her husband, Domingo, she becomes La Mayor. However, Domingo, although no longer the center of Sofi's world, is still incorporated into her female world, and accompanies Sofi on trips, such as the voyages she undertakes to Washington, D.C., until she divorces him. La Loca is a different type of authority. Like many of the early Patristic and medieval saints, her authority stems, in part, from her purity, if not her virginity.[19] For women, sexual purity equaled spiritual purity.[20] It is through these hagiographical stories that the sanctity of the saint is recognized and understood, and most importantly, it is through the female saints' virginity that they are endowed with any authority at all. Thus, it was crucial to La Loca's saintly status that she loathed the touch of other humans, and remained pure. It was also through hagiographies that the common people learned how to live their lives, despite the discrepancy between the common life of an overworked mother and the "clean" life of a remote virgin saint. Heffernan has suggested that elements were incorporated into these stories to make the virgin saints more popular with mothers. For instance, St. Agnes, whose breasts were cut off with hot pincers, was transformed into a symbol of the nursing mother, and the legend of St. Margaret was changed to include pieces of local folklore, including traditional charms for childbirth, which were cleverly "disguised" as prayers. A similar process occurs with La Loca. Although she eventually withdraws from society so completely that she has contact only with her family, and limited contact even with them, she became the font of familial knowledge:

> [T]here were the things she knew about women's bodies. She had never delivered a human baby, but she knew all about a woman's pregnancy cycle. . . Among other domestic talents that Loca cultivated, such as embroidery, coming out with the most beautiful pillowcases and ruanas[21] as Crismas [sic] presents, Loca had become a one hundred percent manita[22] cook. (164)

Remote virgin saints relied on their verbal acumen to save them, in essence becoming men themselves, whereas Loca's domestic activities, such as embroidery, suggest that she subsumed herself into the traditional female role garnering additional authority from it instead. This is but one feminine triumph in Castillo's novel.

The feminine victory in *So Far From God* is a subtle subversion, as the characters use tradition against itself. Similarly, as mentioned previously, the early mystics acquired knowledge, and subsequently authority, from the divine presence. In turn, they likely passed this knowledge on to others. For example, in 1422, a Winchester woman had a vision in which a nun named Margaret appeared to her. In this vision, Margaret described in detail how to obtain a soul's early release from Purgatory—she specified a list of prayers, she gave reasons for each action, and she described the manner in which the priest was to pray. Sylvia Federico notes that "Margaret's discourse is potentially subversive insofar as it displaces the priests' authoritative role" (60). A woman, Margaret, purported to know more than the priest did about what God wanted. She claimed superior spiritual knowledge, and then directed that knowledge towards instructing others. In effect, by assisting fellow sinners, she took over the priest's role. This is precisely what Castillo has La Loca doing, not only at the beginning of the novel when she tells Fr. Jerome how and when to pray, but also at later points in the novel. For instance, La Loca would casually say, at someone's admonishment regarding hell, "I've already been there" (221). Federico goes on to say that Margaret became an active spiritual authority, while the priest became a passive recipient of her knowledge. (61) The only way to achieve her goal, the salvation of sinners, was to transgress the social code of "proper" behavior for women and speak from a position of authority. Of course, unlike La Loca who openly defied Fr. Jerome, Margaret did not knowingly seek to usurp the priest's place; yet, her directions given to an ordained member of the clergy were certainly "transgression[s] of the hierarchical relationship between women and priests" (Federico 62). In evoking the mystic tradition, Castillo deliberately plays upon the acquired authority of mystical saints. Loca would likely have been regarded as a "freak" because of her epilepsy had she not learned how to pray on her journey.

In the shaping of her saintly characters, Castillo also deliberately echoes another medieval tradition, a more subversive sect called the beguines. In general, beguines were women who, without ever professing any formal vows, decided to live together and to pray together.[23] Central to the idea of the beguines was community, specifically a female

community that would aid and protect its members form the harshness of a male-dominated society.[24] Petroff believes that:

> the emotional fulfillment that may have been lacking in the medieval notion of marriage and motherhood was found by Beguine women in their relationship with the divine and, no doubt, was reinforced by their living and working together to create a supportive environment. (173)

It is this notion of support—financial, emotional, and spiritual—that Castillo purloins from the lives of the medieval holy women on whom her characters are based. The hierarchic reversals, where a three-year old La Loca challenges Fr. Jerome, witnessed in the book's opening depict Castillo's ability to place women in positions of power and authority, an ability which extends to female children confronted by established male clergy. This sounds like many stories of the medieval mystics, with one significant difference: awareness. Although the characters themselves are not actively aware of their actions, Castillo deliberately manipulates their actions to secure women's place in the spiritual realm. La Loca tells the priest how to pray, and shoulders the burden of sinners' salvation herself.

Castillo suggests a need for spiritual healing and reconstruction by women for women, but also moves beyond this internal spiritual awakening and pushes forward into the political arena. Castillo herself has said that she is "still very politically committed to my identity as a Chicana" (Navarro 113). This commitment is illustrated in her literature. Castillo continually condemns entrenched societal influences such as factories, medical technology, and the Church which counteract community restructuring. The title of her work, *So Far From God*, can be interpreted as emphasizing the oppression felt by her Chicano/a characters from the Church and its restrictiveness. In fact, in Castillo's work, the Church only serves to splinter the Chicano/a society into irretrievable fragments. Women are pitted against men, heterosexuals combat homosexuals, modern ideals conflict with ancient traditions. Women grow up constantly being defined in a male context, just as the medieval saints did.[25] They were always "daddy's girl," "Johnny's girlfriend," or someone's wife or mother. Carla Trujillo writes that "every Chicana is socialized to believe that our chief purpose in life is raising children," which understandably causes difficulties for both lesbians and saints, yet "all women are expected to take part in this male ego-centric ritual. We carry on their genes through their sperm" (121).

The medieval saints were described in a similar male context: Jesus' spouse, the abbess' daughter, her order's aspirant, or (a very few) a good wife. Just as the medieval mystics broke this pattern and claimed their own authority and their own identity, so, too, do Castillo's characters, such as Sofi becoming La Mayor. More importantly, however, Castillo makes an effort—not unlike the beguines—to name every woman a "saint."

Trujillo goes on to name the everyday Chicana woman a saint, "the concept of motherhood and martyrdom go hand in hand in the [Chicana perspective of the] Catholic religion; the Virgen de Guadalupe personifies this concept. *So Far From God* contains both the Virgin and the martyr—La Loca is visited by the "Lady in Blue," and "for those with charity in their hearts, the mutilation of the lovely young woman [Caridad] was akin to martyrdom" (33). Yet, Castillo does not stop with these two literal inclusions. While being a martyr automatically qualified a medieval woman for sainthood, the ordinary Chicana need not die to achieve martyrdom in Castillo's work. She must only struggle through the marginalizing practices of the Church to become a "bloodless" martyr. Norma Alarcón defines this process: "In order for a female speaker to recover the full meaningful impact of herself, she still must address how that self figures in the 'heterosexual erotic contract'" (7). Within this contract, the female body is a site of both reproduction and the erotic, the mother/whore dichotomy.

In a patriarchal world, women can be forced to choose between the two areas of her life that may be intertwined, and choice leads to sacrifice, a martyring of part of your being. It is impossible to be a mother without some form of the erotic entering into play.[26] This is similar to the case of the medieval mystics who were forced to choose between the body and the spiritual if they were to become, and remain, holy. Alarcón claims that "the speaker's in Castillo's works refuse to make such choices" (8). Choosing one option or the other leads them into defined domains of both the masculine and the feminine. Expectations of "heterosexual erotic bliss" overshadow any self-image of womanhood, instead making women an erotic image within the confines of patriarchy. If Castillo's characters do make a choice, it is a choice to embrace all, and to reunify the community as a whole. When Sofi becomes *La Mayor*, she does not retaliate against the men for the oppressive patriarchal system. But when Domingo leaves her again, she does not revert back to being la Abandonada, but instead "had her peacock-raising lawyer serve the papers he figured were twenty years overdue" (218).

So Far From God is a composite of stories that examine issues of faith without the trappings of organized, male-dominated religion. This is a spiritually-centered work which focuses on the everyday ramifications of what it means to be a woman and a minority, a realm in which one has a multi-layered faith in worldly concepts. Yet, the ultimate faith, faith in God, is not eliminated, but rather reevaluated and readjusted. "Women do not want to give up their faith in a higher being," claims Castillo, "despite their dismal circumstances because it is that very faith that often keeps them from despair" (*Massacre of the Dreamers* 100). And despair, although present in this work, is softened through the unyielding support of the feminine community. Again, this links back to the beguine tradition, in which women, fleeing from urban crowding, economic depression, and rigid Church oppression, banded together to combat suffering.

Against this backdrop of communal awareness, Castillo depicts the lives of five women, Sofi and her four daughters. Although La Loca and Sofi most clearly fit into the superstructure of medieval hagiography, Fe,[27] Esperanza, and Caridad[28] contribute to the female community as a whole. Literally, as faith, hope, and charity, the three graces, they are the support network of La Loca, who never leaves the family dwelling, but who nevertheless contributes through the community by aiding her sisters. In exploring these community ties, Castillo offers a new look at faith. The women in *So Far From God* rely upon each other emotional and physically, and this network is strengthened by their sense of faith. Faith in this sense is comprised of many aspects—faith in one's self, faith in the community, faith in *la familia*.[29] The women look after each other, and they listen to Sofi's political plans. And while aspects of Catholicism are at the root of this community, it is reflected differently within each of the women. Castillo draws upon the solid roots of Catholicism, and builds up this new community using materials from a variety of beliefs, including indigenous religions and feminism. Each character responds uniquely to this blend. Fe, for instance, has little or no traditional religious faith, as she places her faith in hard work, responsibility, and marriage instead. She scorns La Loca, ascribing Loca's condition not to saintliness, but rather to "mental illness." We learn little of the youthful Caridad's faith, but after her brutal disfigurement and miraculous recovery, she turns not to organized religion, but to alternate options. She learns spiritual and herbal healing from Doña Felicia. And, once she had learned the healing arts, and once she became a *curandera*,[30] "Caridad never went to Mass; instead, a new student of yoga, she rose with a salute to the sun" (65). Esperanza was "Catholic

heart and soul" while younger, but in college she became involved with Rubén, and dabbled in Marxism, atheism, and native religions. Ultimately each of these women abandons traditional Catholicism for some mystic blend of community, politics, passion, and/or personal fulfillment.[31]

In the midst of this socio-political upheaval, the patriarchal cultural ideal of marriage is explored by Castillo as yet another facet of the "saint-making" process. In the Middle Ages, only a few married women were considered excellent examples of spiritual worthiness.[32] Castillo both upholds the traditional view and explodes it. The character Fe, who builds her whole life around desire for marriage, is the only woman who is spiritually dead. She has faith in nothing but tangible gains, be they a promotion, a man, or her "long-dreamed-of automatic dishwasher, microwave, Cuisinart, and the VCR" (171). Ironically, this daughter, the one who refused all forms of religion, was the only one who stayed "permanently dead." Fe's most serious failing, however, lay in her insistence on remaining defined in a male context—first as Tom's ex, and secondly as Casimiro's wife—and in her stubbornness about love. To Fe, darkness descended not when she was cut off from family, friends, or religion, but when she was without a man:

> In the internal caverns of her mind in which Fe had gotten lost, she could not accept lost love. She once had Tom's devotion and would find it again, if it took a hundred years. Even if she had to search through slimy darkness forever, she would get the Tom that had loved her to materialize again as her bridegroom, in that tuxedo he had picked out to rent for their wedding. (155)

In pining for her lost love, Fe lost part of her voice, and with it, the ability to be promoted at the bank, which in turn proved the catalyst for her accepting a job at Acme International; this suggests that her dependence upon a man accompanied her destruction and death. Another of her great sins lay in Fe's persistent refusal to (re)join the female community. She began by physically distancing herself from the rest of the family, as "shortly after her 'recovery' la Fe had moved out. She took a little apartment with a roommate, a gringa[33] who also worked at the bank" (153). Furthermore, Fe is described in several places as "light-skinned." The text implies that this "whiteness" and the *gringa* roommate served as means of distancing herself from the rest of the Chicano/a community as well as from her family. This was the true "killing blow."

When Christina Mirabilis or other medieval women removed themselves from one community, it was to strengthen the Christian community as a whole that they did so. Fe's removal was not only damaging, but selfish. Her sisters, although not a part of the traditional Church community, contribute to the new female-bound community erupting in Tome. Even her mother has gained a new perspective after finally freeing herself from Domingo, as Fe discovered:

> Meanwhile Fe could only blink back a few tears at her mother's challenge. Her mom had really changed in the past year. She had never raised her voice like that to any of her daughters, but since becoming La Mayor of the Village Council, even if it wasn't official (nor was the village council, for that matter, since Tome was not incorporated), there was just no stopping Fe's mom from ever speaking her mind no more. (157)

Despite her inherent disapproval of Sofi's new-found, and newly-expressed, independence, Fe unconsciously accepts her mother's acquired authority when she identifies Sofi as "La Mayor" and "Fe's mom" instead of "La Abandonada" and "Domingo's wife." The idea of labels was perhaps the one barrier that medieval holy women could not escape; however, they also did not undertake their holy lifestyle as a political statement. Instead, they worked to better themselves and help others. The mission that Caridad takes upon herself when she becomes a *curandera* is the mission to aid the community, not just herself. Once again, Castillo is revising and expanding the rules of becoming a saint, this time including not only community responsibility, but also allowing for the possibility of sexuality: Loca retains her virginity, Sofi dabbles with the returned Domingo, Esperanza combines sex and sweat with religion, and Caridad strikes out in a new direction.

One way of "reshaping" sainthood is to redefine sexuality and its acceptance. Castillo suggests lesbianism as an alternative to traditionally binding heterosexual marriage. In looking at the hagiographic tradition, Castillo chose aggressively political models in the beguines, and in her advocacy of lesbianism as a possible alternative sexuality, Castillo pushes those boundaries even further. In medieval Europe, the possibility of woman-woman eroticism was suppressed to the point of non-existence. In looking at the history of lesbianism in the Christian past, "there is the difficulty of speaking about women's lives in a society that was solidly patriarchal in both its Roman and Teutonic roots, and which made very little provision for women except as objects for or

possessions of men" (Matter 51). Furthermore, society as a whole was sexually hostile, if not sexually repressive. "The thought that women could bring sexual pleasure to each other without the aid of a man occurred to very few theologians and physicians" (Matter 62). The acknowledgment of this lesbian desire, whether or not it was ever physically consummated, challenged the patriarchal structure by reconfiguring the definition of desire. No longer was the definition centered on the man; no longer was a man necessary to create desire. It appears that the greatest issue with lesbianism was not its non-reproductive aspect, although that was certainly a fear, but rather its exclusion of the male.

In *So Far From God*, lesbianism is a subplot with important political implications. The exclusion of the male is not dangerous—it can be both healing and spiritual. When women look away from men, their identities as people alter, and "there is no need to submit to or placate the patriarchal structure" (Alarcón 14). When Caridad abandons heterosexual sex, she forges a "true" identity, one that is spiritual and physical, with the help of her supportive female community. Even *la comadre*, a woman at the fringes of this female community, notices the change: "men were now the last thing on Caridad's mind . . . and that really was a milagro[34]" (135). Caridad becomes a woman with a purpose, a respected *curandera*, no longer defined by her associations with men and called "whore." When she falls in love with Esmerelda, Woman on the Wall, the love transforms and completes her. It does not bring pain and shame like her marriage had, nor does it interfere with her calling; instead, this love is a quiet presence that leads to a spiritual union that transcends both life and death. Caridad and her love are joined forever with Tsichtinako, "deep within the soft, moist dark earth where Esmerelda and Caridad would be safe and live forever" (211). Her spiritual quest has brought her into a network of natural vitality. Throughout the book, Caridad had moved from loving only her family and Corazón (her horse) to loving herself and another woman. Expressing love for Esmerelda, first through intuition, and later through sensual affinity, completes Caridad's growth, and affirms her sanctity.

Even though only one woman, La Loca, "officially" becomes a saint (according to MOMAS[35], if not the Church) all the women have become, in Castillo's work, saints in their own right.[36] The final candidate for sainthood in the novel is Esperanza, the only sister to become a ghostly manifestation. When Christina Mirabilis (or any other medieval ascetic saint) wandered into the desert away from the vast human crowds, she sought a stillness in the desert that would eventually bring

her closer to God, and the spiritual authority she gained was an accidental by-product of this separation. Esperanza came the closest to being a martyr. At first, she, like her sisters Fe and Caridad, allowed herself to be distracted by men, or in her case, a man, Rubén. Even after he left her for a "blond wife and their three-bedroom house, coyote kid, dog, and minivan" (35) when Rubén came back into her life, Esperanza was willing to sacrifice a new job in Houston for Native-American sweat lodge inspired sex. Only after witnessing Caridad's and Fe's spontaneous recoveries did she realize that Rubén was using her:

> He talked to her on the phone like she was a casual friend. A casual friend whom he could not call to ask on a given day how she was doing. . .a casual friend who accepted her gifts of groceries, the rides in *her* car with *her* gas, all up and down the Southwest to attend meetings, who called her collect. . .who always let her pick up the tab. . . (40; Castillo's emphasis)

After this sudden realization, Esperanza accepted a job offer in Washington, D.C. By doing so, she firmly rejected Rubén, but also came perilously close to making the same mistake Fe made. Esperanza grew up being "used to her mother's preoccupation with her younger sisters" (34) and felt compelled to seize the opportunity to travel to Saudi Arabia not just because it was a "big-time opportunity," but also because "it was pretty clear to her that there was no need of her on the homefront" (46). But before she embarked on the journey, Esperanza came home to her family, who despite Caridad's premonition of disaster[37] bolstered her with love, prayer, and her favorite foods. Despite their prayers and precautions, Esperanza was killed while on assignment, and the letter Sofi received described how "Esperanza died an American hero" (159), essentially a martyr for her country. But the family learned of her death via other mystical means, as the mysterious lady told Loca to tell her mother that "Esperanza is died [sic]" (162). Esperanza teetered on the edge of the female community Castillo carefully built, but before her final departure, she made sure to heal any ruptures that may have existed. And even after her physical demise, her spirit still joined her family, even as a spirit showing affection, "Esperanza came and lay down next to her mother, cuddled up as she had when she was a little girl and had had a nightmare and went to be near her mother for comfort" (163). Caridad continued to have long conversations with Esperanza, who was never severed from the community. Of course, the Church would not authenticate the appearances.

Overall, though, Church validation is of little actual importance within this family of women. Instead, their commitment to each other sustains them. Castillo believes that women are a "splendid source for companionship, spiritual uplifting, [and] positive affirmation" (*Massacre of the Dreamers* 191). Part of this female-connection can be described as a sensual kinship. In fact, sensual spirituality contributes a major ingredient to *So Far From God*. La Loca, although she has no contact with the outside world, possesses intimate knowledge about pregnancy and women's bodies. Esperanza practices a sensual spirituality that combines lust and sexual ritual with the ancient sweat lodge and the supernatural. Eventually she comes to embody the supernatural when she makes her "ectoplasmic return" (150). Caridad as *curandera* works with the natural world (herbs), the religious traditions (candles and prayers), and the spiritual plane (psychic connection). She most of all becomes identified with a potent natural spirituality, greeting the sun instead of attending Mass with Doña Felicia, claiming a natural worship which stems from inside herself. In a move reminiscent of the medieval mystics, Caridad moves away from things that are outside, like the hierarchical and patriarchal strictures of society, while moving towards a feminine mode of thinking, acting, and being. This powerful combination of sexuality/sensuality and spirituality is the same force that fueled the medieval mystics.[38] Although ascetic philosophy demanded that bodily desire be replaced by spiritual desire, the result was still the firm entrenchment within the confines of desire. In many cases, this desire ultimately became expressed in erotic and sexually explicit language directed towards the Saviour. Castillo has come full circle. Her new spirituality also seeks to negate views that attempt to separate sexuality from spirituality. She expressly illustrates how Chicana spirituality cannot be disconnected from literal physical and sensual bodies, and their figurative community bodies. Castillo works to express the body because "women historically have been associated with the body, which we know is perishable and therefore of no value" (*Massacre of the Dreamers* 143). By constructing a community of women, Castillo shows that the body is not perishable but continuing, as yet another facet of union with divinity.

Like the medieval mystic movement, Castillo's Chicana spirituality is a spirituality that permeates culture, class, and sociopolitical borders. Heffernan's term, "sacred biographies," can be applied to Castillo's characters. Castillo's female protagonists are all situated within spiritual stories designed to teach the community. The spirituality Castillo uncovers is a unique blend of Catholicism, feminism, and

indigenous beliefs built within a solid foundation of community. Women are a fellowship, sharing similar struggles against patriarchy. At its deepest level, Castillo's feminine principle provides courage to renew the spirit as well as to transform social structures. The mystics, too, accomplished this transformation—through their prayers and indulgences, they reassured many, giving the faithful courage to change their lives. And while their challenges to the male spiritual authority were probably not a conscious effort, the effect is nonetheless evident in history. Castillo, while being more aware of this function, illustrates that the reconstructive feminine principle can activate a political awareness. Her crusade does change lives. Alvina Quintana says that, "Castillo's work illustrates how Chicanas, caught between two cultures, move closer to self discovery . . ." (164). A Chicana must learn to love herself as a woman, as a sexual being, and as a "spiritual sister," looking towards the day when the Chicana community as a whole, lesbian and straight, can, and do, become saints.

—Michelle M. Sauer
University of Washington

NOTES

[1] I would like to thank Adam Bures for all of his support and editing skills. Also, I appreciate the careful and considerate reviews of the *Mester* editors.

[2] The practice of "official" (i.e. Church-sanctioned) canonization began c. 1000 AD. In 1234 AD, the right to canonize was reserved for the papacy alone. Since then, there have been fewer than 300. Two good resources regarding saints and canonization are Kenneth Woodward's *Making Saints*, New York: Simon & Schuster, 1990, and Peter Brown's *The Cult of the Saints*, Chicago: U of Chicago P, 1981.

[3] Once absorbed by the Church, a community's practices, while retained on the surface were substantially changed to conform to the orthodox ideals of Christianity. For example, the date of the Easter celebration was derived from the Beltane Feast, a Celtic fertility ritual; yet, while the overall theme of rebirth and renewal has been retained, all traces of sexuality have been removed. Adaptation of a region's beliefs was considered by the early Church to be one of the most effective conversion tools.

[4] "Crazy one."

[5] Literally, the godmother of one's child or mother of one' godchild. Used somewhat generically as it is here, the term serves to emphasize not only

the smallness of the community, but also the closeness of its members, particularly the female members.

[6] Priest.

[7] Literally "my only hope."

[8] Slang term roughly analogous to everything from "dumb" or "nerd" to much stronger four-letter words; in any case irreverent towards a priest.

[9] Saint.

[10] Purgatory. I use the Spanish here as Castillo did.

[11] Also known as Christina of St. Trond; Christine of Sint-Truiden. *Mirabilis*, Latin for "amazing," was the epithet given to her by her earliest biographer, Thomas de Cantimpré.

[12] de Cantimpré gives the exact location as Hasbania. The historical entity Flanders is somewhat imprecise, and often "Flanders" encompasses the entirety of the Southern Low Countries.

[13] That is someone who writes the biography of a saint.

[14] Hence St. Paul's famous discussion of marriage, 1 Corinthians vii.

[15] Despite early attempts to discourage marriage (or at least to encourage chaste marriage), the Church bowed to the inevitable asserting that marriage was also a sanctified vocation if done properly. Also, when faced with the Gnostic heresy, which rejected all material reality including the body, orthodox thought reaffirmed marriage's acceptable (if lesser) status. Interestingly enough, while marriage is a sacrament, perpetual virginity does not hold that distinction, even if it is the preferred calling.

[16] By the late fourteenth and early fifteenth centuries, mysticism was falling into disrepute as many "mystics" were eventually declared to be heretical in their teachings. Nevertheless, this does not counteract the fact that many of the most enduringly popular and prominent saints and other "holy ones" were mystics. These would include Catherine of Siena, Bernard of Clairvaux, Julian of Norwich, and St. Clare of Assisi among others.

[17] The mayor. I have chosen to refer to Sofi as La Mayor because that is how it appears in Castillo's book.

[18] the abandoned one (woman)

[19] Among the earliest, most popular, and long-lived legends of the saints are those of the virgin martyrs like Sts. Agatha, Lucy, and Agnes.

[20] And while there are several cases of famous male saints having lived a debauched lifestyle before reclaiming their sexual continence, there is only one celebrated woman, Mary Magdalene, who did the same. According to legend, Mary turned to a life of prostitution after being abandoned by her husband before their marriage was consummated. Later, after meeting Jesus, Mary vowed to change her life, and became a chaste woman who spread the teachings of Christianity while aiding the poor. For a developed study on this saint, see Susan Haskins' *Mary Magdalene: Myth and Metaphor* (New York: Riverhead Books, 1993).

[21] Ponchos.

[22] Handy.

[23] The beguines were never a formal religious order, but neither were they completely part of the laity. The members of the movement instead occupied a liminal space that existed between "sworn and unsworn," or as Grundmann terms it "athwart the ecclesiastical categories" (140). Grundmann further describes this liminal space: "beguines belonged just as little to the lay world of *sæculares*, since beguines had left the *sæculum*, sworn chastity, and led a *vita religiosa* permitted by Honorius III and recognized as legitimate in letters of protection and privileges from popes, legates, and bishops" (140). Yet at the same time, there was freedom within the movement to form whatever type of community was most appropriate for the particular women involved. In this, the beguine movement was totally unique in the world of women's spirituality. The most commonly binding factor was an urban environment, but even that was no prerequisite. The numbers of beguines grew rapidly, and some communities even grew wealthy and powerful, while still others grew in the less secular direction and built "convents" of sorts in which all the women resided together.[23] This growth and expansion without the direct supervision of the Church or any other male authority caused the beguine movement to be hated and feared. In fact, the Church ruthlessly suppressed the movement which was all but killed off by the French Revolution. In the meantime, the Church did its best to reincorporate the beguines into the patriarchal structure: "Spiritual guidance for these communities was generally provided by the friars, Franciscan or Dominican, who were supposed to preach and hear confession regularly" (Petroff 172). However, the women generally resisted full incorporation into existing communities, and eventually the movement was thoroughly condemned, and many of its members were exiled, excommunicated, or burned as heretics. For instance, the Inquisition held a public burning of beguines at Narbonne in 1317. One of the most famous Beguines who was executed was Marguerite Porete, whose most famous work was *The Mirror of Simple Souls*, which was subsequently banned and burned by the Inquisition. In this book, Marguerite sets out her idea of the Free Spirit, which holds that a soul joined with God while still on earth is sin-free. Although banned by the Church, her book was so popular that it was translated into several Continental languages and numerous copies survived. Oddly, some of her ideas have grounding within the teachings of the great Cistercian fathers, Bernard of Clairvaux and Wiliam of St. Thierry. Similar ideas also appeared in many works by other beguines.

[24] Technically, beguines did not need to reside together in a single dwelling in order to be part of their community.

[25] While this defining process was most prominently displayed among female saints, several male saints also placed themselves in the role of Jesus' lover, His spouse, etc.

[26] I believe a case could even be made for artificial insemination since some sort of autoeroticism must originally occur in order for the donors to produce, although this is an admittedly tenuous connection.

[27] Literally "faith"

[28] Literally "charity"

[29] "the family." I use the Spanish here as Castillo did in her novel.

[30] Folk healer

[31] Even death does not stop these women from connecting with each other. This connection is similar to the case of the medieval mystic, Christina Mirabilis, who was considered mad, retreated to the wilderness, and appeared only at odd moments when needed by others. Esperanza, after becoming transparent, still hovered at the fringes of her family, appearing when necessary. Most medieval holy women existed at the fringes of society as did Sofi and her daughters.

[32] The majority of married saints lived in chaste marriages. For more information on that phenomenon, see Dyan Elliott's *Spiritual Marriage: Sexual Abstinence in Medieval Wedlock* (Princeton, Princeton UP: 1993).

[33] Foreigner (from a non-Spanish speaking country), perhaps fair-haired.

[34] Miracle.

[35] "Mothers of Martyrs and Saints." This is the organization founded by Sofi after La Loca's death.

[36] *La comadre* wanted to give Caridad, in her new incarnation as La Armitaña the honorific "santa", but "*la comadre* quickly dropped the 'santa' from that daughter's new 'title' after la Caridad had neglected to go out and bless her crops" (134).

[37] Upon hearing of Esperanza's assignment, she moaned, "Esperanza is going far away . . and she's afraid. . .,We should keep her home, Mama. . ." (46, punctuation Castillo's)

[38] It was a standard trope for female saints to look upon Jesus as their lover, literally and figuratively. There has been a wide variety of literature written in recent years on this subject. Particularly recommended is Carolyn Walker Bynum's *Fragmentation and Redemption* (New York: Zone Books, 1991), and on the subject of Christ as courtly lover, "Ancrene Wisse and The Wohunge of Ure Lauerd: The Thirteenth-Century Female Reader and the Lover-Knight" by Catherine Innes-Parker. In *Women, the Book and the Godly: Selected Proceedings of the St. Hilda's Conference, 1993*, eds. Lesley Smith and Jane H. Taylor. Cambridge, Eng.: Brewer, 1995. pp. 137-

[39] This tradition described Christ as the perfect courtly lover, attractive, gentle, chivalrous, etc.

WORKS CITED

Alarcón, Norma. "The Sardonic Powers of the Erotic in the Work of Ana Castillo." *Chicana Critical Issues.* Eds. Norma Alarcón, Rafaela Castro, Emma Pérez, Beatriz Pesquera, Adaljiza Sosa Riddell, and Patricia Zavella. Berkeley: Third Woman Press, 1993. 5-19.

Castillo, Ana. *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma.* Albuquerque: U of New Mexico P, 1994.

———. *So Far From God.* New York: W.W. Norton & Company, 1993.

de Cantimpré, Thomas. "The Life of Christina of St. Trond, Called Christina Mirabilis." Trans. Margot King. In *Body & Soul: Essays on Medieval Women and Mysticism.* ed. Elizabeth Alvilda Petroff. New York: Oxford UP, 1994. 184-9.

Federico, Sylvia. "Transgressive Teaching and Censorship in a Fifteenth-Century Vision of Purgatory." *Mystics Quarterly* 21(1995) 59-67.

Grundmann, Herbert. *Religious Movements in the Middle Ages: The Historical Links between Heresy, the Mendicant Orders, and the Women's Religious Movement in the Twelfth and Thirteenth Century, with the Historical Foundations of German Mysticism.* Trans. Steven Rowan. Notre Dame: U Notre Dame P, 1995.

Heffernan, Thomas J. *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in the Middle Ages.* New York: Oxford UP, 1988.

Matter, E. Ann. "My Sister, My Spouse: Woman-Identified Women in Medieval Christianity." *Weaving the Visions: New Patterns in Feminist Spirituality.* Eds. Judith Plaskow and Carol P. Christ. San Francisco: Harper Collins, 1989. 51-62.

Navarro, Marta A. "Interview with Ana Castillo." *Chicana Lesbians: The Girls our Mothers Warned us About.* Ed. Carla Trujillo. Berkeley: Third Woman Press, 1991. 13-32.

Petroff, Elizabeth Alvilda. *Body & Soul: Essays on Medieval Women and Mysticism.* New York: Oxford UP, 1994.

Quintana, Alvina E. "La lucha continúa." *The Sexuality of Latinas.* Ed. Norma Alarcón et. al. Berkeley: Third Woman Press, 1993.

Trujillo, Carla. "Chicana Lesbians: Fear and Loathing in the Chicano Community." *Chicana Critical Issues.* Ed. Norma Alarcón et. al. Berkeley: Third Woman Press, 1993. 117-25.

Coloquio sobre Mario Vargas Llosa

El 18 de junio de 1999, Mario Vargas Llosa participó en una mesa redonda sobre su obra en UCLA. Tuvo lugar en el Herbert Morris Room de Royce Hall, y contó con la presencia de un panel internacional de especialistas en la obra del autor peruano. Efraín Kristal, de UCLA, fungió de moderador, y los ponentes fueron: Roy Boland, de La Trobe University, Australia; Fernando Iwasaki, intelectual peruano residente en Sevilla, España; José Miguel Oviedo, de la Universidad de Pennsylvania, y John Skirius, de UCLA. A continuación aparecen publicadas tres de las ponencias que se oyeron durante la sesión.

Mario Vargas Llosa: Literature, Art, and Goya's Ghost

The relationship between the verbal and the pictorial—that is, between the written word and its visual representation, has exercised a particular fascination upon writers and artists throughout the ages. This nexus has operated both ways: artists have been fascinated by the manner in which writers manipulate words, syntax and style to fashion new verbal realities (novels, poems, plays), while writers for their part have succumbed to the allure of artists who utilise paint, ink, acid or crayons to create new visual realities. Examples of this mutual attraction and occasional cross-fertilisation between artists and writers abound. Perhaps no aesthetic movement illustrates the symbiosis between literature and art more consistently and strikingly than *fin de siècle* French symbolism through its premise that an idea could be expressed through form, the word or object represented being no more than a sign to open up the private world of the imagination. Thus, symbolist poets like Mallarmé, Verlaine and Rimbaud had their counterparts in painters like Redon, Moreau, Rops and Ensor—a spiritual bond between the verbal and the plastic arts that has inspired exhibitions in important museums, galleries and libraries in cities as far apart as Melbourne and Madrid.[1]

With respect to the Hispanic world, it is well-known that Salvador Dalí and Federico García Lorca exercised considerable creative influence upon each other, while Dalí also produced a series of one hundred wood engravings illustrating Dante's *The Divine Comedy*. The early novels of the Spanish Nobel Prize winner for literature, Camilo José Cela, were influenced by the power and the passion of Picasso's *Guernica* (1937), whose tortured images of mayhem in turn echo the scenes of murder and mutilation in *La familia de Pascual Duarte*. Another celebrated case is that of Gustaphe Doré (1833-83), a talented French illustrator, and Miguel de Cervantes. Doré is remembered chiefly for his classic series of lithographs illustrating the dreams and follies of the Knight Errant of La Mancha. In the Hispanic world *El ingenioso hidalgo Don Quixote de La Mancha* has come out in more editions than any book other than the Bible, and no book of illustrations is more revered than *El Quijote de Gustavo Doré*. A particularly interesting example is that of *Little Birds*, by Anaïs Nin, a celebrated erotic writer of Spanish, Cuban French and Danish descent. Published posthumously in 1977, *Little*

Birds consists of a provocative series of vignettes, many of them utilising the paradoxical relationship between art and life to delve into the sexual desires and fantasies of men and women In a memorable short story entitled *The Maja*, a painter and his wife can only find fulfilment by physically re-enacting the intimacy and the passion encapsulated in Goya's *La maja desnuda*. One of the most recent illustrations of the conscious interplays between literature and art is provided by Arturo Pérez Reverte, who utilises Velázquez's grand historical canvas, *La rendición de Breda*, as the source and inspiration for a novel entitled *El Sol de Breda*.

Even more so than their Spanish counterparts, the many hugely talented writers emanating from Latin America in the last forty years have been prepared to employ literature as a source not only of pleasure and edification, but also of experimentation, sometimes playful, sometimes iconoclastic. Since the early 1960s Latin American writers, ranging from Jorge Luis Borges , Julio Cortázar and Jorge Amado to Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Manuel Puig and Luisa Valenzuela, have been aware of the ambiguous status conferred upon them by their chosen vocation. Although they are creators of fiction—a synonym for a lie, an untruth—this privileged breed of men and women are also expected to play the role of oracles in their home countries. Their oracular function turns them into public intellectuals who are expected to use the tools of their trade—words—to tell the truth about a series of non-fictional topics, from politics, religion and sex to culture and art. Usually when writers of the stature of García Márquez or Carlos Fuentes utter or pen words outside the field of fiction, they are taken seriously—sufficiently so for a number of these writers to have become revered or controversial figures in their homelands. More than one has had to go into exile, and some have even lost their lives for daring to speak the truth.

Probably no Latin American writer has taken his role as public intellectual more seriously than Mario Vargas Llosa, who, from the time he began to write fiction –his first novel, *La ciudad y los perros*, was published in 1963—has continued to write, speak, and indeed to *act* outside the field of literature. His ill-fated campaign for the presidency of Peru in 1990 has been well documented, and it is public knowledge that disenchantment with the regime of his vanquisher, Alberto Fujimori, led him to adopt Spanish nationality in 1993. As a a citizen of both Spain and Peru, Vargas Llosa continues to speak and write with persuasive eloquence about non-literary issues affecting both the country of his birth and his country by adoption. For instance, in his

fortnightly syndicated column, *Piedra de toque*, which appears in *El País* in Spain and in *Caretas* in Peru, he regularly lambasts Fujimori for his dictatorial and inquisitorial *modus operandi*. In Spain he has not been slow to engage in public debate with other intellectuals over questions of national or international importance, as when he accused Spanish intellectuals of hypocrisy over NATO intervention in Kosovo.[2]

Not surprisingly, since Vargas Llosa has always remained steadfastly faithful to the Sartrean axiom that an intellectual must remain comitted to his/her time and place in history, politics has been his preferred field outside literature. It is certainly possible to extrapolate what may be termed a "Vargas Llosan" political vision from his principal collections of articles and essays—*Contra Viento y Marea* I, II, III and *Desafíos a la libertad*. On the other hand, Vargas Llosa has numerous other interests, as confirmed by even the most cursory reading of his hundreds of non-fictional publications: bullfighting, soccer, cinema, music, gastronomy, religion, anthropology, psychology, political philosophy, erotica, travel—and art. Indeed, there is probably no living Latin American writer who has written more about painters and painting than Vargas Llosa. His extensive bibliography includes an in-depth study of the Colombian super-realist Fernando Botero, whose portrait of him fills the cover jacket of *Making Waves* , a collection in English of forty six essays by Vargas Llosa (Fig.1). In other articles or essays he focuses on such diverse painters as Frieda Kahlo, Fernando de Szyslo, George Grozsz and Monet. If he does identify with one painter more than with others, it is with Monet, the French impressionist whose intense struggle to capture the invisible layers of reality on canvas mirrors Vargas Llosa's own endeavours to portray every possible facet of reality on paper.

However, Vargas Llosa does not only write art history and art criticism. He has written two novels in which he consummates a creative pact between literature and art, one in which the two worlds of painting and writing come together to constitute an alternative reality. In the first novel, *Elogio de la madrastra*, he interpolates six deliberately chosen paintings as illustrations for six of the novel's fourteen chapters. These paintings—by Jacob Jordaens, Francois Boucher, Titian, Francis Bacon, Fernando de Szyszlo and Fra Angelico— act as visual representations of the chapters in question, while the chapters in turn perform the function of ekphrasis, thereby acting out in words the erotic scenes represented in the paintings.[3] Most importantly, the dust-jacket of this novel consists of a detail of Agnolo Bronzino's *Allegory of Love* (Fig.2). This representation of Cupid and Venus acts as a premonition of the

amorous adventures in the novel involving the diabolical Cupid figure, Fonchito, and his stepmother, the goddess-like doña Lucrecia. As one reads the novel, it becomes increasingly apparent that there is an affectionate but provocative and challenging interplay between the ekphrastic text and the visual representations, as if each were trying to outdo the other in vividness and power.

In a sequel entitled *Los cuadernos de don Rigoberto*, Vargas Llosa utilises a more subtle ekphrastic technique. No colourful, visual representations compete with the text. Instead, the reader finds ten small sketches of faces or figures in various poses, some of them sexually charged, at the end of each of the novel's nine chapters and epilogue. The sketches are in fact based on paintings or drawings by Egon Schiele (1890-1918), a Viennese expressionist whose scandalous life and art shocked his contemporaries.[4] Rather than the sketches, whose function seems to be no more than that of pictorial footnotes, it is the ghostly figure of Egon Schiele that stakes a claim for supremacy in the novel. Schiele appears to be reincarnated in the child protagonist, Fonchito, a Cupid with horns who tempts or beguiles other characters to act out scenes from Schiele's *oeuvre*, as occurs when he asks his stepmother to imitate the pose of *Reclining Nude in Green Stockings* (Fig.3).

According to the eminent art critic, Robert W. Gaston, Vargas Llosa's utilisation of ekphrasis to enrich his literary vision betokens a fine appreciation of the history of art.[5] Yet, in all the thousands of pages that Vargas Llosa has devoted to every conceivable aspect of culture and civilisation, there is a Spanish painter of transcendental significance who hardly rates a mention in his writings—Francisco Goya (1746-1828). However, Goya's absence from Vargas Llosa's creative and critical work is quite deceptive, for Goya constitutes an invisible presence in his work—a presence as powerful, suggestive and pervasive as the ghost of Egon Schiele in *Los cuadernos de don Rigoberto*. Many epithets have been applied to Vargas Llosa—he has been compared to Victor Hugo, Flaubert, Faulkner, Sartre and Tolstoy, and such terms as Freudian, Dantesque and Orwellian have been used to categorise his fiction. However, an analysis of his major novels reveals that there is probably no more fitting adjective to describe his literary vision than "Goyaesque".[6] Very few writers are as conscious of their precursors and influences as Vargas Llosa, to the extent that one of the fundamental tenets of his novelistic theory is what he calls a novelist's "demons".[7] In this regard, a case may be made for Goya as one of his most influential "cultural" demons.

One of Goya's most famous and complex etchings is a *capricho*

entitled *El sueño de la razón produce monstruos* (Fig. 4). Etched in 1797, the print portrays a man who has fallen asleep while sitting at his desk, a paper under one hand and his head resting on the other. The man could well be Goya himself, although he could also represent Gaspar Melchor Jovellanos (1744-1811), the quintessential Spanish man of the Enlightenment, who spent most of his adult life striving against all the odds to bring the ideals of reason, tolerance, clarity, science and modern education to eighteenth century Bourbon Spain. Jovellanos succeeded in introducing important reforms under Charles III, but upon the death of this enlightened monarch in 1788, Spain collapsed into an orgy of scandal, corruption, persecution and intolerance. Jovellanos was so shocked by the rampant decadence in Spain that he wrote in his diaries that his dreams had become "brief and turbulent", and that now "even the stones make me cry."[8] What happens to civilisation when reason, intelligence and wisdom are put to sleep is the message depicted in Goya's etching. The viewer witnesses the release of the forces of darkness, ready to unleash their poison upon the world. The gargoyle of evil, the owls of ignorance, the lynx of persecution and the bats who suck out the goodness out of humanity, now hover menacingly over the sleeping man, whose intellect has been anaesthetised and his pen stilled.

Obviously Goya had obscurantist Spain at the end of the eighteenth century in mind, but it does not require an undue exercise of the imagination to be able to apply this Goyaesque nightmare to other countries and to other times. Certainly any reader acquainted with Vargas Llosa's *oeuvre* would find an uncanny correspondence between the historical and intellectual resonances of *El sueño de la razón produce monstruos,* and the nightmarish moral and political vision in such novels as *Historia de Mayta* and *Lituma in the Andes.* For instance, in the former, Peru is depicted as a nation where the lights of reason have gone out, monstrous injustice reigns and Armageddon beckons. Homicidal chaos rages throughout the land, which has become a theater of war between the superpowers and their satellites, with whoring marines propping up a military junta against an invading army of Cubans and Bolivians. As in Goya's etchings, Vargas Llosa uses surrealistic cartoon-like animal symbols to convey personal depravity and moral decay. The novel opens and closes with mountains of rubbish infested with flies, cockroaches and vermin, and there are ritualistic scenes involving a lubricious tabby cat and the decapitation of a duck. In short, Goya's macabre Spain at the end of the eighteenth century has been transmogrified into Vargas Llosa's apocalyptic Peru at the end of the

twentieth. Jovellanos's delirious last words—"a headless nation, a headless nation"—are as applicable to the Spain of *El sueño de la razón produce monstruos* as to the Peru of *Historia de Mayta*.

As Spain plunged into a maelstrom of bloodshed following the Napoleonic invasion of 1808, Goya's horrified response is contained in the series of etchings entitled *Los desastres de la guerra*. The ghoulish images of carnage in this series, almost unrelieved by any touches of humanity, descend to a level of irrational, indeed demoniacal, bestiality. Men and women behave abominably, as epitomised by *Fierro monstruo*, a loathsome, bloated creature engorging its victims (Fig.5). There are numerous other scenes of repugnant slaughter in *Los desastres*, as in *Grande hazaña! Con muertos!* (Fig.6). This grotesque scene of castration, decapitation and dismemberment speaks for itself, as does a horrifying depiction of mass garrotting, *No se puede saber por qué* (Fig.7). Goya's two most notorious denunciations of war, *El dos de mayo de 1808* (Fig.8), and *El tres de mayo de 1808* (Fig.9), are canvasses whose epic grandeur serves to capture the paradox of war. The French soldiers, heirs of the French Revolution, have been sent to Spain supposedly to liberate the people from the chains of Bourbon tyranny, and yet here they are, annihilating them, even stooping so low as to use mercenaries, as if in this way they can keep their own hands unstained by Spanish blood. Is it any wonder, in the light of these two paintings, that the Spanish people's reply to the French should have been "¡Que vivan las cadenas!"...

In his paintings and etchings Goya conveys, with a mixture of horror, disgust and awe the demons that nourish war: ambition, vanity, fanaticism, barbarism and stupidity, mixed with doses of wild courage and blind idealism. In *La guerra del fin del mundo*, Vargas Llosa echoes Goya's vision of war by recounting one of the most bizarre episodes in Latin American history: a quasi-religious peasant rebellion in Brazil at the end of the nineteenth century led by a lunatic holy man, Antonio "The Counsellor". This would-be messiah set up his own state within a state, the libertarian paradise of Canudos, the refuge of Brazil's downtrodden and outcasts, the prostitutes, bandits, beggars, orphans and cripples. If to these is added the teeming cast of officers, soldiers, politicians, priests, mystics, charlatans and crooks, it is then possible to draw a correspondence with the throng of characters populating Goya's etchings and paintings about war. Like Goya's harrowing illustrations, Vargas Llosa's novel throbs with grotesque scenes of wholesale carnage, but these are not inserted gratuitously. Rather, they are meant to expose a historical truth: that when one type of fanaticism (for example,

religious) is confronted by another (political, ideological or military), it is invariably the common people who suffer. Goya's compositions are set in another time and the circumstances are quite different, but the ultimate message is certainly the same—that in the supposedly grand scheme of history, war is an infernal monster feeding on base motives and growing fat on the flesh and blood of innocent victims.

If there is one transcendental image linking Goya and Vargas Llosa, however, it is that of Saturn devouring his son, as portrayed in the shocking, phantasmagoric painting with this title (Fig.10). The viewer cannot help but reel in shock before this image, which violates a fundamental taboo. As Vargas Llosa's readers know, the primal confrontation between father and son constitutes one of the basic themes of his novels. From his very first one, *La ciudad y los perros*, to his latest one, *La fiesta del chivo*, what critics have called "the demon of the father" operates in Vargas Llosa's novels at two levels, the psychological and the political.[9] For Goya's cannibalistic Saturn one could read any one of the monstrous father figures in Vargas Llosa's novels— for example, Richi's tyrannical father in *La ciudad y los perros*; the twisted and tortured Don Fermín in *Conversación en La Catedral*; or the despotic Don Ernesto in *La tía y el escribidor*, who at one stage threatens to shoot his son like a dog and leave him to die in the street. In almost all cases the filial figures in Vargas Llosa's novels finish psychologically, if not physically, like the bloody, mutilated corpse of Saturn's son. Who could forget, for example, the crucified, emasculated, sodomised corpse of Palomino Molero with which the eponymous novel by Vargas Llosa opens? In this psychological murder mystery, it is a demented Saturn figure, Colonel Mindreau, who is responsible for this horrendous crime. Indeed, so powerful is the image of Saturn devouring his son in Vargas Llosa's *oeuvre*, that the reader can only conclude that the Spanish painter functions as a creative influence or "cultural demon" upon the Peruvian novelist.

Another significant correspondence between Vargas Llosa's novels and Goya's art lies in their respective representations of another heinous crime: cannibalism. Goya's two oils on canvas, *Caníbales preparando a sus víctimas* (Fig.11), and *Caníbales contemplando restos humanos* (Fig.12), yet again reduce humanity to a state of unredeemed barbarism. Goya's naked, orgiastic savages have their counterparts in *Lituma en los Andes*, Vargas Llosa's apocalyptic portrayal of contemporary Peru. In this novel the classical myth of Dionysius is transported to the peaks of the Andes, where in the names of their ancient gods and demons a gang of crazed women sacrifice their male victims, cutting

off, cooking and eating their testicles. Although Goya depicts male cannibals and Vargas Llosa female, their point seems to be the same: disbelief that in nineteenth century Spain and twentieth century Peru the values of civilization should have collapsed so totally and dramatically.

Another etching from *Los desastres de la guerra* pointedly relevant to Vargas Llosa is *El buitre carnívoro* (Fig.13). What is particularly striking here is that *el buitre* (the vulture) is Vargas Llosa's notorious symbol for the novelist, who, more often than not, uses carrion—that is, the dark side of humanity— as fodder for fiction. It is for this reason, argues Vargas Llosa, that war, pestilence, corruption, tragedy, sexual depravity and personal anguish comprise the subject matter of great novelistic vultures like Tolstoy, Faulkner, Victor Hugo, Joseph Conrad, and of course, Vargas Llosa himself. The sources of influence and inspiration in literature and art are usually mysterious, and more often than not impenetrable. Accordingly, it can be an exercise in idle fancy or fatuousness by a critic to try to identify them. However, given the potent series of correspondences between the visual and verbal universes conjured by Goya and Vargas Llosa, the question may be legitimately asked: did Goya's image of the carnivorous vulture inspire or influence Vargas Llosa's symbol for the novelist?

While their focus upon the scabrous and the grotesque establishes the most evident connection in the chain binding Goya and Vargas Llosa, their respective representations of woman and the female body also link them. *La maja desnuda* (Fig.14) and *La maja vestida* (Fig.15) are undoubtedly Goya's most provocative female portraits. Mystery surrounds the identity of the *maja* and her relationship to the painter: Who was the *maja* ? Was she really the Duchess of Alba? Are the paintings really the immortalisation of their passionate love affair—he, a fifty year old artist, and she, a thirty four year old aristocrat? Just as autobiography, sex, eroticism and scandal are associated with Goya's *majas*, these are also the elements associated with Vargas Llosa's portrayal of *Julia* in *La Tía Julia y el escribidor* (1977). This novel scandalised Peru, with many readers disapproving of the way in which their most celebrated writer utilised his first wife as fodder for a comic novel. Julia herself was moved to publish an indignant riposte, *Lo que Varguitas no dijo.*

Moreover, just as a perusal of Goya's paintings and etching reveals many suggestive representations of women—sitting, reclining or standing—in various states of undress, a review of Vargas Llosa's novels confirms that he, too, dresses and undresses his fictional women

with a knowing glee. La Pies Dorados in *La ciudad y los perros;* Lalita in *La casa verde;* Hortensia and Queta in *Conversación en La Catedral* ; and la Brasileña in *Pantaleón y las visitadoras,* are only a few of the women who titillate or shock Vargas Llosa's readers. Indeed, the voluptuous doña Lucrecia seems to spend so much time covering or uncovering her nakedness in *Elogio de la madrastra* and *Los cuadernos de don Rigoberto,* that the reader is turned into a *voyeur* or Peeping Tom. Representations of doña Lucrecia in this novel range from Jacob Jordaen's monumental bottom of the wife of the King of Lydia (Fig. 16), to Fra Angelico's gentle Madonna (Fig.17). Doña Lucrecia has also inspired the use of a lurid, garter-belted female torso by Andrzei Klimowski on the duskjacket of the paperback edition in English by Faber and Faber (Fig. 18). Ultimately, the correspondences between Goya as painter and Vargas Llosa as novelist extend to the reader's own critical responses to their respective representations of the female body. Depending upon the reader's personal sensibilities, Goya's *majas* and Vargas Losa's images of doña Lucrecia may be situated within a spectrum ranging from sexist caricatures to reverential icons.

Previous literary criticism has drawn attention to some of the rich and varied influences that have shaped and informed Vargas Llosa's fiction: Sartre, Flaubert, Freud, Hugo, Faulkner, Joannot Martorell and *Tirant lo Blanc.* In view of the striking visual and verbal similarities between Goya and Vargas Llosa, there is little doubt that the former should be added to the list. Across the invisible boundaries of time and space that separate them, the painter from Aragon and the writer from Arequipa emerge as two of a kind.

—Roy C. Boland
La Trobe University



Figure 1. Botero, Mario Vargas Llosa.



Figure 2. Agnolo Bronzino, Allegory of Love.



Figure 3. Egon Schiele, Reclining Nude in Green Stockings.



Figure 4. Goya, El sueño de la razón produce monstruos.



Figure 5. Goya, Fierro Monstruo.



Figure 6. Goya, ¡Grande hazaña! ¡Con muertos!



Figur 7. Goya, No se puede saber por qué.



Figure 8. Goya, El dos de mayo.



Figure 9. Goya, El tres de mayo.



Figure 10. Goya, Saturno devora a su hijo.



Figure 11. Goya, Caníbales preparando a sus víctimas.



Figure 12. Caníbales contemplando restos humanos.



Figure 13. Goya, El buitre carnívoro.



Figure 14. Goya, La maja desnuda.



Figure 15. Goya, La maja vestida.



Figure 16. Jacob Jordaens, King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges.



Figure 17. Fra Angelico, Madonna.

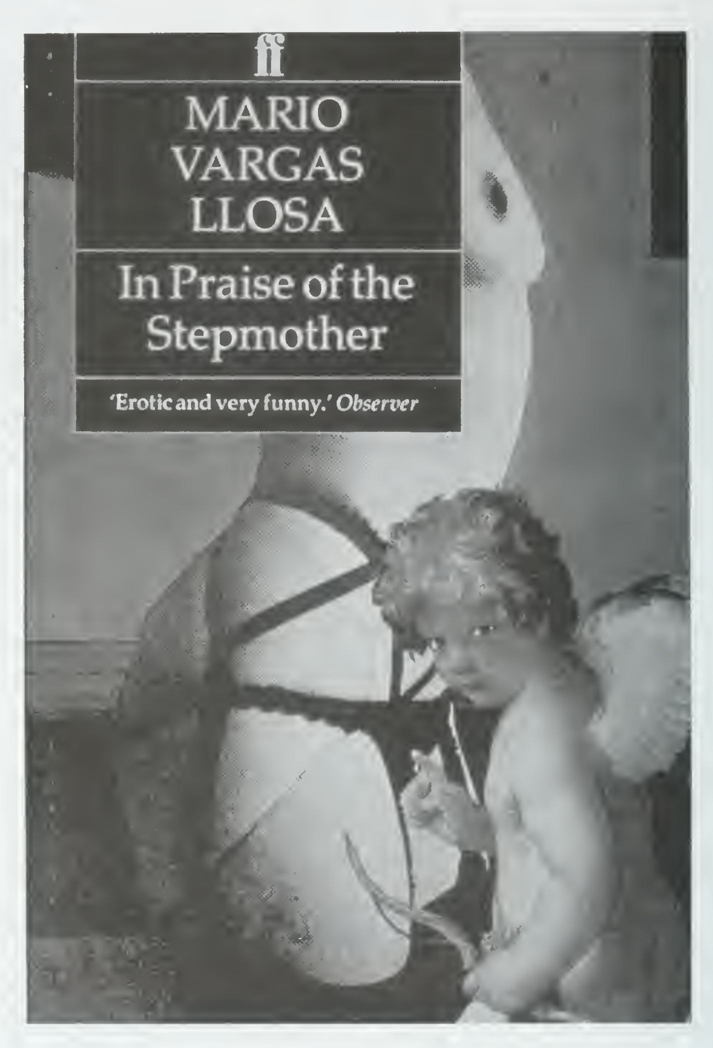


Figure 18. A. Klimowski, In Praise of the Stepmother.

NOTES

[1] For example, I have recently visited the following exhibitions: "Visual Artists and Mallarmé" (NGV, Melbourne, November 1998); and "Pintores del alma. El simbolismo idealista de Francia" (Mapfre Vida, Madrid, January 2000).

[2] For the polemic between Vargas Llosa and Manuel Vicent, see the latter's article in *El País* on 16-5-99, and the former's on 24-5-99.

[3] An enlightening study of ekphrasis in *Elogio de la madrastra* is provided by Robert W. Gaston, "Pictorial Representation and Ekphrasis in *Elogio de la madrastra*."

[4] On Egon Schiele'd life and art, see *Egon Schiele : The Complete Works.*

[5] See Robert W. Gaston, "Pictorial Representation and Ekphrasis. In *Elogio de la madrastra*."

[6] Vargas Llosa's fullest exposition of the role and function of the "demons" is found in *García Márquez: Historia de un deicidio*, 85-213. For an explanation of the origins and significance of the "demons", see Efraín Kristal, *Temptation of the Word*, 3-6.

[7] The basis of this article is a lecture entitled "Goyaesque Vision in Mario Vargas Llosa," delivered on October 18, 1998, at the National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia, on the occasion of a Symposium to celebrate an exhibition of Goya's prints from the Gallery's collection. I thank the organisers of the Symposium, particularly Dr. Frank Heckes, Irena Zdanowicz, Irene Ruffolo and María Zavala for their support and collaboration in the preparation of the text and illustrations for this article. The book by Frank Heckes, *Reason and Folly. The Prints of Francisco Goya*, contains an invaluable illustrated commentary of *Los Disparates, Caprichos* and *La Tauromaquia.*

[8] For an account of Jovellanos's life and his relationship with Goya, see Carlos Fuentes, *The Buried Mirror* , 215-31.

[9] See Roy C. Boland, *Mario Vargas Llosa. Oedipus and the Papa State* , 8-12.

WORKS CITED

Boland. Roy C. *Mario Vargas Llosa. Oedipus and the Papa State* Madrid: Editorial Voz, 1988.

Cela, Camilo J. *La familia de Pascual Duarte.* Barcelona: Zodíaco, 1946.

Doré. Gustavo. *El Quijote de Gustavo Doré.* Introducción de Domingo-Antonio López Serrano. Ciudad Real: Perea Ediciones, 1988.

Fuentes, Carlos. *The Buried Mirror.* London: André Deuetsch, 1992.

Kallir, Jane. *Egon Schiele: The Complete Works.* New York: Harry N. Abrams, 1990.

Nin, Anaïs. *Little Birds.* London: Penguin, 1990.

Pérez Reverte, Arturo, *El sol de Breda.* Madrid: Alfaguara, 1998.

Vargas Llosa, Mario.

Novels

La ciudad y los perros. Barcelona: Seix Barral, 1963.
Conversación en La Catedral. Barcelona: Seix Barral, 1969
Pantaleón y las visitadoras. Barcelona: Seix Barral, 1973.
La tía Julia y el escribidor. Barcelona: Seix Barral, 1977.
La guerra del fin del mundo. Barcelona: Seix Barral, 1981.
Historia de Mayta. Barcelona: Seix Barral, 1984.
Quién mató a Palomino Molero? Barcelona: Seix Barral,1986.
Elogio de la madrastra. Barcelona: Tusquets, 1988.
In Praise of the Stepmother. London: Faber and Faber, 1990.
In Praise of the Stepmother. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1990.
Lituma en los Andes. Barcelona: Planeta, 1993.
Los cuadernos de don Rigoberto. Madrid: Alfaguara,1997.
La fiesta del chivo. Madrid: Alfaguara, 2000.

Essays and Articles

Contra viento y marea. Vol. 1. 1962-72 .Barcelona: Seix Barral, 1986.
Contra viento y marea. Vol. 2. 1972-1983. Barcelona: Seix Barral, 1986.
Contra viento y marea. Vol. 3. 1964-1988. Barcelona: Seix Barral, 1990.
Botero. Paris: Editions de la Differénce,1984.
"Szyslo in the Labyrinth"/ "Szyslo en el laberinto." Prólogo/Prologue to *Szyslo*. Bogotá/New York: Alfred Weld, 1991.
Making Waves. Edited and Translated by John King. London: Faber and Faber, 1996.
"Resistir pintando." *El País*, March 30, 1998.
"Grozs y Renzo Piano en Postdamer Platz." *El País*, April 30, 1998.
"La batalla perdida de "Monsieur Monet`." *El País*, March 14, 1999.
"Ardores pacifistas." *El País*, May 24, 1999.
Urquidi Illanes, Julia. *Lo que Varguitas no dijo*. La Paz: Editorial Khana Cruz, 1983.

Illustration Credits

1. Botero, *Mario Vargas Llosa.* Dust-Jacket, *Making Waves.* Private Collection. Mario Vargas Llosa.
2. Agnolo Bronzino, Detail from an *An Allegory of Love,* The National Gallery, London. Dust-jacket, *Elogio de la madrastra.*
3. Egon Schiele, *Reclining Nude in Green Stockings.* Private Collection New York.
4. Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* National Gallery of Victoria Collection, Australia.
5. Goya, *Fierro monstruo.* National Gallery of Victoria Collection, Australia.
6. *Grande hazaña! Con muertos!* National Gallery of Victoria Collection, Australia.
7. *No se puede saber por qué.* National Gallery of Victoria Collection, Australia.
8. *El dos de mayo de 1808.* Museo del Prado, Madrid.
9. *El tres de mayo de 1808.* Museo del Prado, Madrid.
10. *Saturno devora a su hijo.* Museo del Prado, Madrid.
11. *Caníbales preparando a sus víctimas.* National Gallery of Victoria, Australia.
12. *Caníbales contemplando restos humanos.* National Gallery of Victoria, Australia.
13. *El buitre carnívoro.* National Gallery of Victoria, Australia.
14. *La maja desnuda.* Museo del Prado.
15. *La maja vestida.* Museo del Prado.
16. Jacob Jordaens, *King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges,* National Museum, Stockholm. *In Praise of the Stepmother.* New York: Farrar-Sraus, Giroux. 14-15.
17. Fra Angelico, *Annunciation*, S. Marco, Florence.
18. A. Klimowski, Dust-Jacket, *In Praise of the Stepmother.* London: Faber and Faber, 1990.

The War of the End of the World by Vargas Llosa: A Reconsideration

Efraín Kristal calls *The War of the End of the World*, 1981, Mario Vargas Llosa's greatest work of literature, a masterpiece to be compared to the novels of Tolstoy or Stendhal (124). José Miguel Oviedo considers it a classic of world literature made from another classic: Euclides da Cunha's *Rebellion in the Backlands* (1902),[1] a Brazilian essay-chronicle with novelistic and epic elements, a work that defies generic categorization. *Rebellion in the Backlands* is the study and narration of the war in and around the town of Canudos, in the northeast of Brazil during 1896-1897. Antonio Consejero, a self-styled, misguided prophet of God who has foreseen the Apocalypse and Final Judgment, has gathered around him the hungry seeking sustenance, the sick needing healing, the outlaws seeking refuge, and the faithful in Christ engaging in solidarity and receiving teachings from their local Messiah. They defy the authority of the Brazilian national government, the Republic, and fight the federal army sent to squelch them. The disastrous consequences of the Canudos rebellion are given in one account of the historical novel by Vargas Llosa as 25,000-30,000 civilian and military rebels dead, with only seven survivors, and 823 federal soldiers killed in battle. The town was razed to the ground by order of the General of the Brazilian army. In the reading of the novel, one gets a sense of the end of utopia or the end of ideology.

At this point, I would like to refer to a historical framework of this theme, the one provided in Russell Jacoby's *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy* (1999). Mr. Jacoby, a professor of history and education at UCLA, lists a number of precursors to his own book. First and foremost in significance for Vargas Llosa is Karl Popper's *The Open Society and its Enemies*, published in 1945. Very much a product of World War II, this book equates utopianism with totalitarianism, both of which undermine pluralism and diversity, which Popper defends. Plato, Hegel, and Marx are criticized by Popper for their dictatorial utopianism. Second in importance to Vargas Llosa is the British writer, Isaiah Berlin, with his *Four Essays on Liberty*, the first of which dates from 1949, and with his *Against the Current*. Berlin condemns political and social coercion and regulation conducted in the name of total plans, i.e., utopian projects or blueprints for the future. Hannah Arendt and others carried the day, according to Jacoby. I quote:

> In the 1940's and 1950's the prevailing wisdom held that diversity and pluralism were the defining features of American society in particular and the wider tradition of Anglo-American liberalism in general. Totalitarian societies, resting on 'ideology' and 'utopia', were inherently dictatorial (44).

Other intellectuals of occidental culture to discern the end of the viability of ideology and utopia were Albert Camus, in 1946, H. Stuart Hughes in 1951, Raymond Aron in *The Opium of the Intellectuals*, Judith Shklar in *After Utopia: The Decline of Political Faith*, and Daniel Bell in *The End of Ideology* (1960). I have no idea of Vargas Llosa's possible readings of these authors or their influence on him, with the exception of Popper and Berlin. What I am suggesting is a major intellectual theme of the time after World War II, during the Cold War, which Vargas Llosa did not express until after his disenchantment with the left and the Cuban Revolution by the mid-1970's, when he was doing research on the Canudos Rebellion to prepare a movie script never produced. He lectured on Euclides da Cunha at Columbia University in 1976. Of course, his own political evolution, his readings of numerous writers, especially Isaiah Berlin and Karl Popper, and his detailed research into Brazilian history and culture of the late nineteenth century all had something to do with the expression of this theme of the end of ideology or utopia, and with the exposure of fanaticism, which, according to our author, is not limited to any one ideology. In this sense, I think, José Miguel Oviedo refers to the author of *The War of the End of the World* as an impartial author; also, in the sense that Vargas Llosa describes the foibles of so many different characters without playing favorites. The impact on the intellectual of utopian ideas and ideologies for evil purposes in World War II and the Cold War mentioned by Russell Jacoby could be likened to the impact on the Peruvian novelist of his intensive study of the Canudos Rebellion as well as his critical perception of the Velasco leftist dictatorship in Peru and the Fidel Castro dictatorship in the 1970's.

The utopian projects of Modernity originated in the eighteenth century European Enlightenment, as Michel Foucault suggests in his essay, "What is the Enlightenment?". The project for progress, reason, science, and secularization culminated in the French Revolution and its international repercussions. The disenchantment with the French Revolution among the thinkers of the Enlightenment parallels Vargas Llosa's own turn from the political left to the right: in the Canudos Rebellion of northeastern Brazil he finds the paradigm for his commentary on history and ideology.

Now let us consider the disparity between the ideals and the reality in Canudos in *The War of the End of the World*. If the positivist motto on the Brazilian flag guarantees order and progress, if the Christian utopia promises a millenarian paradise on earth, what we actually have described as the prevailing attitudes and situations are the following traits (here are some key words that appear in the novel to establish its tone): narrowmindedness, prejudice, insanity, stupidity, fanaticism, a sensation of the absurd and unreality, confusion, chaos, a grotesque witch's sabbath, cruelty, malice, imbecility. This tone is generalized as well as particularized in numerous characters.

There is a dichotomy of modernity vs. tradition in the novel and a dilemma of multiculturalism in that different world-views reflect incompatible cultures. On the one hand, we have the populist, communal, and theocratic rule of Antonio Consejero originating in the medieval world of Christian messianism and the sixteenth-century messianism of the Portuguese king, Sebastian, who died crusading for his Catholic religion. On the other hand, we have the positivist and secular rule of the Brazilian national government. In other words, juxtaposed are the periphery of the Northeast vs. the center of Rio de Janeiro, the marginal vs. the powerful, and, to an extent, the poor vs. the rich. There is a synchronic conflation of two different epochs in conflict.

In the novel, two ideologies of modernization are ironically intertwined with two ideologies of tradition. The positivist Republicans of the Brazilian national government basically support the project of nineteenth-century Latin American liberalism: separation of Church and State, secular marriage, secular cemeteries, a national census, the metric system, taxes, centralization: all of these are opposed by the Canudos rebels, who are reactionary to modernization. They are supported by Galileo Gall, an anarchist journalist who is the prophet of revolution, wishing to abolish property and equalize the classes and the sexes. He mistakenly sees in the Canudos rebels a vanguard against bourgeois society. The Republican positivists have an equally ironic ally in the Baron of Cañabrava, who comes from the landowning aristocracy supporting the Bahía autonomists and conservatives, officially opposed to the central, liberal government. The paradoxical alliances belie a skepticism about the authenticity or sincerity of ideological motivations. They are either hypocritical or deluded.

Each of the four ideologies harbors a conspiratorial theory about the Canudos movement. Most notorious is the one concocted by Epaminondas Gonçalves, the Republican newspaper editor who sends Galileo Gall, the Scottish anarchist, to support the Canudos rebels in

order to give the false impression that the old Bahía monarchists or autonomists are allied with the rebels and the British monarchy to overthrow the Republic and restore the Brazilian monarchy. He even publishes a sensationalist, false newspaper account of Galileo Gall's death in his purported attempt to supply the rebels with monarchist arms, thus drumming up hatred for the rebels and precipitating the intervention of the Republican Army.

The conspiratorial theory of the rebels is that the Republic is the anti-Christ, the devil supported by atheists, Masons, and Protestants willing to annihilate their religious cult. The anarchist journalist believes the war is a maneuver of bourgeois, capitalist oppression of the poor. Even the usually reasonable Baron of Cañabrava has a conspiratorial theory: he imagines the military in Rio de Janeiro want to use the war to gain influence in overthrowing the civilian President Morais and then establish a Dictatorial Republic, not a democratic one. In each conspiratorial distortion of events, ideology blurs the vision of fanatics. All of these conspiratorial theories as forms of fanaticism contribute to the idea that human passions and irrationality prevail and lead to misunderstanding and destructive propaganda.

Rather than the racial and geographic determinism of Euclides da Cunha concerning the Canudos Rebellion, we have the Vargasllosian determinism of human nature as the principal cause of the war. A pervasive and oppresive presence of the bestial nature of humanity is expressed through similes, metaphors, and comments in the novel. Dog-eat-dog wins out over any cause. The opposing ideologies seem to wear each other out by war and propaganda. The racial and geographic determinism of Da Cunha's *Rebellion in the Backlands* is largely suppressed as a thesis in the novel of Vargas Llosa. There are barely a few lines by a federal captain from Rio about the purported mestizo inferiority of the rebels as a supposed cause of their fanaticism. A federal colonel mentions their ignorance as a cause. No one discusses the solution of public education to enlighten the masses—the priority solution in the nineteenth-century liberal project. This has been left out by the novelist to maximize the pessimism based on the determinism of human nature.

The cycles of drought, worn-out soil, and poverty are not mentioned by the myopic journalist, who is without a proper name as a main character, nor by the Baron of Cañabrava, the two principal discussants of the causes and consequences of the war in the latter part of the novel. Rather, the myopic journalist recognizes as a principal motivation for war the rebels' paranoid fear of the racial and religious census to be

imposed by Republican authorities. They see it as an attempt to reinstate slavery by counting the heads of Negroes and to massacre the faithful by identifying their religion. This lends credibility to the interpretation of a collective persecution complex at the root of the rebellion. It is significantly postponed as an explained motive for the rebellion until near the end. The myopic journalist is thus trying to understand their point of view and become more sympathetic to their attitudes after he himself has escaped the annihilation of Canudos. By then, he points out to the Baron that, in contrast to the Baron's opinion that politics are dirty, Antonio Consejero believed that his rebels were fighting for a just political ideal. Secondly, he thinks that a rebel priest, Joaquim de Cumbe, was somewhat of a hero. Thirdly, he felt that Galileo Gall was an admirable, practical doer who did much to keep the economy of Canudos alive for five months during the war.

The typically postmodern uncertainty of reality is an aspect of the novel that has to do with the nature and identity of the principal narrator, the third-person, semi-omniscient narrator who dominates the narration in most of the novel. From the start, this principal narrator states that it was impossible to know the age, origin, or history of Antonio Consejero. At the same time, the principal narrator occasionally delves into the inner feelings of characters, particularly in the latter part with the myopic journalist and the Baron. Is the principal narrator in fact an eyewitness of the war and a novelist? It is plausible to argue that he is the myopic journalist, alter ego to Euclides da Cunha according to a number of critics. Or is the principal narrator the implied author, an expression of Vargas Llosa's viewpoint about the events? This latter possibility is less likely, for as José Miguel Oviedo states, the author is invisible. There is no single, authoritative version of history, but rather a compilation of different perspectives, with all of their distortions and variations.

Uncertainty of reality is expressed in the ending of the novel. There is clear finality for the two military leaders of the war—Antonio Consejero dies of dyssentry and diarrhea; General Moreira César dies in battle; the two are beheaded and their heads are displayed or inspected to trivialize their mortality. But there is an historical uncertainty about the fate of the rebel João Abade in spite of the Republican authorities' most persistent investigations. Instead, in the end, an old lady among the rural folk swears she saw João Abade's body resurrected to heaven in the company of angels and his soul therefore was saved. The myths of Antonio Consejero's religious cult, then, do not entirely die out. This final myth makes an ironic commentary on the uncertainty of João Abade's fate.

Pervasive in the novel are the typically postmodern use of parody and of intertextuality, or hypertextuality as Gérard Genette would call it. Leopoldo Bernucci, in his excellent book, has studied the many hypotexts, or sources, among the chronicles, newspaper accounts, and novels about the Canudos Rebellion, but especially *Rebellion in the Backlands*, for which Vargas Llosa has professed admiration for its epic quality. In an interview, Vargas Llosa declares his wish to imitate the heroic qualities of medieval epics and romances as well as the action of the nineteenth-century novels of adventures in *The War of the End of the World*. The Enano, or midget, retells the medieval epics and romances in his circus as a form of entertainment; these are hypotexts for characterization. Bernucci refers to the grotesque epic as a peculiar vein of the novel. I would say the novel is practically mock-heroic on occasion. General Moreira César is buffonesque in his gallantry when, mortally wounded, he redacts and signs a last testament on the battlefield to the effect that he did not order the ignominious retreat of his soldiers, that he was courageous to the end.

A parody of the Bible could be read into the novel, especially through the Christ figures and apostles. The less conspicuous of the two Christ figures is Galileo Gall, who must be sacrificed for the Republican cause, which is why Epaminondas Gonçalves orders that Caifás should kill him. He almost dies, but is resurrected after a false notice of his death in the Republican newspaper. Caifás as a name of the New Testament of the Bible is explicitly underscored in the novel by the author: it refers to the chief rabbi who, according to legend, ordered the death of Jesus Christ. Caifás in the novel is vengeful; he thinks that Rufino should kill his unfaithful wife and hopes that Galileo Gall, who cuckolded him by raping his wife, will not die before Rufino can kill him in revenge. Galileo Gall is a secular prophet of revolution, a martyr like the scientist Galileo, his namesake. And he will die, not crucified, but in a hand-to-hand fight to the death with Rufino in a terrific, slow-motion enactment. The other Christ figure, Antonio Consejero, is not crucified either; he is not an authentic Christ nor martyr, his fate seems to suggest, although he has many trappings of imitating the Savior.

María Quadrado, in Antonio Consejero's inner circle of followers, who parodically reenacts the Holy Passion, is called, not the Mother of God, but the Mother of Men—again a denial of Antonio Consejero's divinity. Ironically, she killed her child and is therefore not the Loving Mother she is supposed to be, nor is she virginal like her Biblical counterpart, for she has been raped four times. She is a grotesque parody of the Virgin Mary. León de Natuba is literally Antonio

Consejero's scribe of word and deed and faithful evangelist; with his grotesquely large head on a puny torso, he is a parodic apostle. According to Sandra Fernandes Erickson and Glenn Erickson in their article, "Dialectics in Vargas Llosa's *La guerra del fin del mundo*," published in *Chasqui* (May 1992), León de Natuba corresponds to the Biblical apostle and evangelist, Mark, whose symbol is the lion. Galileo Gall writes a series of journalistic articles of the events of Canudos for the periodical, *The Spark of the Revolt*, published in Lyons, France; he can be considered another eyewitness writer. He writes a testament in the presence of the Baron and corresponds to the Biblical Luke, for the two are doctors. The Enano, who is an oral storyteller, corresponds to John the Divine, the author of one of the four gospels and of Revelation, another story about the end of the world. The symbol for John the Divine is the eagle; the Enano has the eyes of an owl. Just as John protected the Virgin Mary, the Enano protected Jurema and the myopic journalist in Canudos. The myopic journalist, according to Erickson and Erickson, is Saint Matthew, who begins his gospel with the humanity of Jesus, as descendant of David. Likewise, the myopic journalist, if he is in fact the principal narrator of the novel, begins his book with "el hombre", a description of Antonio Consejero. The symbol for Matthew is the angel. The Baron saw something angelical in the myopic journalist. These, and more subtle coresspondences, are pieced together by Erickson and Erickson, who do not actually refer to a novelistic parody of the Bible. I think that the parodic intention of Vargas Llosa is made more evident in that other characters besides the fanatical followers of the religious cult are also modelled after the Biblical evangelists in grotesque fashion. This is not a humorous parody; it is one of pathetic effect. The parody of penitence and crusading as the ways of salvation among the cult followers is gruesome, considering the consequences.

Oviedo has mentioned in his prologue to *La guerra del fin del mundo* the parodic quality of the myopic journalist vis-à-vis Euclides da Cunha. Of course, both are eyewitness journalists of the Canudos Rebellion who work for a Republican newspaper yet comprehend the rebels' motivations, although Vargas Llosa's creation is more sympathetic to them than da Cunha's account. The comical, even satirical, elements in the myopic journalist's physical appearance are evident—the thick glasses, the hanging goose pen, the chronic sneezing allergy, the scarecrow aspect. It may be parodic irony that his eyeglasses are broken, leaving him blind in Canudos as an eyewitness to the war. I see some very human qualities in him. It is in the war that he learns of cowardice and love for the first time. Jurema enamors him. Her name

refers to a plant of the barren backlands that blossoms on the eve of the rainy seasoon, symbolizing life and fertility. She is the symbol of mother nature, mother earth, providing the love of a mistress and the sustenance of a mother. She is called Fortune by Erickson and Erickson because the four men who fall in love with her all see their fortunes changed by her. She is the Wheel of Fortune on which the four men denote high point, low point, ascent, and descent in their fortunes. There is an ironic uncertainty about the fate of Fortune herself, of Jurema. Her disappearance—and we do not know for certain if she dies—bodes ill for the sustainer of life, for mother earth.

I would now like to consider the possibilities of the novel as a microcosm. For the believers of the religious cult, the total destruction of Canudos fulfilled the prophecy of the world Apocalypse. For the Baron, not only Canudos, but also all of history is mixed with the same malice and imbecility. For this Brazilian aristocrat, Canudos is a microcosm for the end of an era in Brazilian history. He concedes to Epaminondas Gonçalves, the Machiavellian, Republican newspaper editor, that power must shift to him as Republican leader. The days of the *coroneis*, the rural bosses and aristocratic landowners, have waned. The regional oligarchy cedes its authority to the Republican national government. Also, according to the Baron, the days of Jacobinism are over at the death of Gen. Moreira César. A more conniving and less stridently dogmatic rule arrives with Gonçalves. Finally, the Baron laments his loss of power and the passing of the old politics, idealized by him as the politics of negotiation, diplomacy, and institutions. Not a word is expressed in this sweet talk of the Bahía landed oligarchy about the former slavery during his rule.

Canudos can be compared to Macondo as a microcosm of Latin America and the world in García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*. The Biblical theme of the Apocalypse and the total destruction of the towns in the respective endings are alike. The parody of the Bible and the rôle of prophet/chronicler Melquíades in *One Hundred Years of Solitude* is replicated in bifurcated form by Antonio Consejero and the myopic journalist. In each novel, there is an interior duplication by way of reference to the book to be written or deciphered. In both novels there is an increased sense of unreality and the absurd toward the end: Macondo becomes the "paradise of disasters'; Canudos, "the sordid paradise of misery and spirituality." In his monumental study entitled *García Márquez—Historia de un deicidio*, Vargas Llosa analyzes *One Hundred Years of Solitude* with great admiration. The influence of this Colombian novel is present in *The War of the End of the World*, including

the satirical treatment of both sides in a senseless civil war. Is it also the determinism of human nature, as suggested in *The War of the End of the World*, that leads to the disaster and decadence of the Buendía family in García Márquez's novel? They were not always aware of their ominous incest; fate and natural disasters beyond human control seem more decisive in the destruction of Macondo, while human nature can only partially explain the fatal idiosyncracies of the Buendías.

It is not likely that there be a single mouthpiece for Vargas Llosa's ideas and attitudes in *The War of the End of the World.* His ideas are probably dispersed among at least three of the characters, while no one character consistently portrays an alter ego. The first is the Enano, who imaginatively recreates medieval history in his storytelling by dramatizing it and infusing it with human passions, much like Vargas Llosa in his novel. Secondly, we can speculate that Vargas Llosa shares the Baron's equal criticism of both Antonio Consejero and Gen. Moreira César as fanatics. Vargas Llosa, however, would not share the Baron's final disillusionment with politics and the reading of history. The Baron even claims the history of Canudos should not be written, because it is not exemplary or instructive. He claims he will try to prevent the myopic journalist from writing his book about Canudos. Thirdly, there is an undeniable identification between Vargas Llosa's position as chronicler of the Canudos Rebellion and the myopic journalist himself, both comparable to some extent with Euclydes da Cunha. Yet Vargas Llosa—and no doubt the author of *Rebellion in the Backlands*—are more skeptical about the rebels than the myopic journalist, who is won over to their side. It is this skepticism about fanaticism and the use of ideology and utopian thought that distinguishes Vargas Llosa's historical attitudes and associates him with a prevalent, international current of thought after World War II: utopia and ideology have been exhausted by propagandistic abuse. The regional destruction in Canudos has Vargas Llosa sending an anti-apocalyptic message. We are approaching neither the end of history nor the end of the world, he seems to say; we are increasingly skeptical about the truth of one point of view in history or of the ability of the writer to express a totally objective reality. The precursors to Vargas Llosa's thought on history and human nature in *The War of the End of the World* are Montaigne, David Hume, Karl Popper, and Isaiah Berlin; his opponents are Savonarola, Torquemada, Rousseau, and Marx.

—John Skirius
University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] See "Estudio introductorio" (Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo,* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.)

WORKS CITED

Bernucci, Leopoldo. *Historia de un malentendido. Un estudio transtextual de* La guerra del fin del mundo. New York: Peter Lang, 1989.

Erickson, Sandra S. Fernandes, and Glenn W. Erickson. "Dialectics in Vargas Llosa's *La guerra del fin del mundo.*" *Chasqui* 21 (May 1992): 11-26.

Kristal, Efraín. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa.* Nashville: Vanderbilt UP, 1998.

Jacoby, Russell. *The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy.* New York: Basic Books, 1999.

Vargas Llosa, Mario. *La guerra del fin del mundo.* Estudio introductorio y bibliografía de José Miguel Oviedo. Cronología de María del Carmen Lhozzi y José Miguel Oviedo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

Lolita en los Andes: o Vargas o el ardor

El estilo y la estructura son la esencia de un libro; las grandes ideas son idioteces.
Nabokov

La imbecilidad me parece respetable si es genética, heredada, no si es elegida.
Mario Vargas Llosa

Como algo habrá hecho, a Mario Vargas Llosa no se le ha permitido alcanzar la gloria literaria sin esquivar el purgatorio académico y los fuegos purificadores del periodismo. No conozco escritor que encaje mejor la muchedumbre de invectivas que le propinan gacetilleros de todo el mundo, ni novelista que atienda con más interés las sesudas ponencias que desentrañan la presunta influencia de la guardia civil en sus personajes o el simbolismo anal en su narrativa.

La obra de Vargas Llosa tiene el dudoso privilegio de convocar lecturas políticas, sociológicas, psicoanalíticas, económicas, ideológicas e incluso pornográficas, pero casi nunca literarias. En parte la culpa es suya y de cuantos han entronizado que la literatura—en América Latina—define la identidad, transforma la sociedad o agudiza las contradicciones, según. Y como no le encuentro a la literatura mejores cometidos que hechizarnos de belleza o herirnos de melancolía, quiero hablar de un Vargas Llosa en trance literario y enfermo de literatosis, como bromeaba Onetti. Quiero hablar de Vargas Llosa invocando a Nabokov. No sé de homenaje mayor.

A primera vista, poco tienen en común el sartreano y comprometido autor de *Conversación en la Catedral* y el exquisito y desdeñoso miniaturista de *Pálido fuego*. A modo de ejemplo recordemos unas reflexiones de Nabokov:

> Jamás admitiré que el oficio del escritor consista en mejorar la moral de su país, en señalar ideales elevados desde las enormes alturas de una tribuna callejera, en administrar los primeros auxilios escribiendo libros de segunda categoría. El púlpito del escritor está peligrosamente cerca de la novela barata, y lo que los críticos llaman novela fuerte es generalmente un penoso montón de lugares comunes. (*Curso de literatura europea* 534)

Sin embargo, no podemos ignorar que Vargas Llosa fechó en Enero de 1987 el prólogo que escribió para la edición de *Lolita* del Círculo de Lectores, y que apenas un año más tarde publicó *Elogio de la madrastra*. La crítica dio por sentado que el valor de aquella novela residía en su naturaleza erótica, en la filiación de sus personajes y en la audacia de sus episodios. De ahí que los estudios sobre *Elogio de la madrastra* consientan referencias al erotismo, el parricidio y la transgresión, y en ningún caso a su modelo literario por excelencia: la *Lolita* de Nabokov. Si Lolita era una nínfula, Fonchito es un fáunulo. La primera fue amante de su padrastro y el segundo de su madrastra. *Lolita* se imprimió en París, dentro de la colección pornográfica de Olympia Press; y *Elogio de la madrastra* apareció en Barcelona, dentro de la colección erótica de Tusquets Editores. Hasta aquí las coincidencias que podrían conmover al especialista en filología y enloquecer al estudioso de la realidad peruana.

Pero el antecedente de *Lolita* fue una obra menor—*El hechicero*— y *Elogio de la madrastra* es el primer latido de un libro mayor: *Los cuadernos de don Rigoberto*. Mi intuición literaria me aconseja comparar *Lolita* y *Los cuadernos de don Rigoberto*.

Desde la primera lectura advertí una consanguinidad literaria entre don Rigoberto y Humbert Humbert—el obsesivo narrador de *Lolita*—quienes comparten delirios, vanidades, extravagancias y una misma mirada socarrona y arbitraria sobre el mundo. Uno lleva un diario y el otro sus cuadernos. Ambos se abandonan al hervor de los más sofisticados placeres y combaten cuanto pueda amenazarles. Los dos se regodean a costa de sus abominaciones, y a propósito de esta actitud, Vargas Llosa destacó lo siguiente en su prólogo a *Lolita*:

> Más que la seducción de la pequeña ninfa por el hombre taimado, tal vez ésta sea la mayor insolencia de la novela: el rebajamiento a fantoches risibles de toda la humanidad que asoma por la historia. Una burla incesante de instituciones, profesiones y quehaceres, desde el psicoanálisis—que fue una de las bestias negras de Nabokov—hasta la educación y la familia, permea el monólogo de Humbert Humbert. Al pasar por el tamiz corrosivo de su pluma, todos los personajes se vuelven tontos, pretenciosos, ridículos, previsibles y aburridos. (163)

Curiosamente, don Rigoberto fustiga con el mismo desdén a diferentes cofrades como ecologistas, rotarios, burócratas, feministas y

patrioteros. La crítica creyó advertir en tales diatribas una descalificación ideológica, pero a pesar de la vehemencia conque don Rigoberto exalta la libertad individual y denigra todas las éticas gregarias y proselitistas, no percibo en sus desaires un sectarismo doctrinario sino más bien estético. Y como todos sabemos, no hay peleas más feroces que las querellas estéticas ni nada más peligroso que un poeta resentido que se levante a las siete de la mañana. ¿Dónde estaría el componente ideológico en la siguiente cita?:

> ...saber que en los Estados Unidos hay sesenta y tres millones de gatos y cincuenta y cuatro millones de perros domésticos me alarma más que el enjambre de armas atómicas almacenadas en media docena de países de la ex-Unión Soviética. (41)

Como Humbert Humbert, don Rigoberto no es tolerante con el mal gusto y la mugre, y los más leves atentados contra su elevado concepto de la urbanidad sublevan su delicada sensualidad. ¿Qué es lo que más repugna a don Rigoberto?:

> ...un bípedo de cualquier sexo que se hurga la dentadura en busca de excrecencias con ese innoble objeto llamado escarbadientes, o se roe las uñas, o come, a ojos y vista del mundo, sin escrúpulo y sin vergüenza, un mango, una naranja, una granadilla, un durazno, uvas, chirimoyas, o cualquier fruta dotada de esas durezas horribles cuya sola mención (no digo visión) me pone la carne de gallina e infecta mi alma de furores y urgencias homicidas: gajos, fibras, pepas, cáscaras u hollejos. No exagero nada, compañero en el orgullo de nuestros fantasmas, si le digo que cada vez que observo a alguien comiendo una fruta y sacándose de la boca o escupiendo incomestibles excrecencias, me vienen náuseas y hasta deseos de que el culpable muera. (*Los cuadernos* 206-7)

En una de las escenas más memorables de *Lolita*, Humbert Humbert narra cómo Valeria, su primera mujer, le confesó la existencia de otro hombre en su vida: un ex-coronel de la guardia del zar que resultó ser el taxista que los transportaba en ese mismo instante. Sin perder la compostura Humbert Humbert le recordó al amante su condición profesional, y le ordenó llevarles a casa para que Valeria recogiera sus pertenencias. Gracias a su refinada educación suiza el marido burlado representó su papel con irreprochable dignidad, pero un agravio mayor que el adulterio doblegó sus civilizadas maneras:

> ...me precipité al cuarto de baño para comprobar si se habían llevado mi agua de colonia inglesa; allí estaba, pero advertí, con un estremecimiento de furioso asco, que el antiguo consejero del zar no había tirado de la cadena después de vaciar su vejiga. Ese solemne estanque de orina ajena donde se desintegraba una colilla pardusca me hirió como un insulto supremo y busqué, enloquecido, un arma alrededor de mí. (*Lolita* 38)

Como se puede apreciar, ni Vargas Llosa ni Nabokov sacaron de sus casillas a don Rigoberto y a Humbert Humbert, para forzarles a defender una ideología o machacar a un enemigo político. Más bien, cuando los dos justificaron la intolerancia, el desafuero y la arbitrariedad, siempre lo hicieron en nombre del placer. Así, el individualismo que impregna las especulaciones de don Rigoberto se me antoja más la expresión de una mundana excentricidad y en ningún caso la exposición de un programa ideológico, pues la excentricidad no siempre es políticamente correcta:

> Desde este apartado rincón del planeta, amigo Peter Simplon—si ése es su apellido y no fue aviesamente alterado para caricaturizarlo aún más por algún ofidio del serpentario periodístico—, le hago llegar mi solidaridad, acompañada de admiración. Desde que esta mañana, rumbo a la oficina, oí en el Noticiero de Radio América que un Tribunal de Syracusa, estado de Nueva York, lo había condenado a tres meses de cárcel por treparse repetidas veces al techo de su vecina, a fin de espiarla cuando se bañaba, he contado los minutos para, terminada la jornada, volver a mi casa y garabatearle estas líneas. (*Los cuadernos* 206)

Vladimir Nabokov fue otro convencido paladín de la excentricidad como una de las bellas artes, y proclamó su admiración hacia los individuos capaces de abandonarse a esa indescifrable supremacía de lo irracional. Nabokov creía que las partes siempre eran más deseables y atractivas que el todo, y exaltó a los espíritus extravagantes que emergían libres del plomizo pantano de la multitud:

> Yo me descubro ante el héroe que se lanza al interior de una casa en llamas y salva al hijo de su vecino; pero le estrecharé la mano si arriesga cinco preciosos segundos en buscar y salvar, junto con el niño, su juguete favorito. Recuerdo una historieta en la que un deshollinador se caía del tejado de un edificio alto,

> observaba un cartel con una palabra mal escrita, y mientras caía se iba preguntando por qué a nadie se le había ocurrido corregirla (...) Esta capacidad de asombro ante fruslerías—sin importarnos la inminencia del peligro—, estos apartes del espíritu, estas notas a pie de página del libro de la vida, son las formas más elevadas de la consciencia. (*Curso de literatura* 531)

Nabokov no escribió *Lolita* para infligirnos desasosiego a través de la historia de un corruptor de menores. Ni siquiera para encender nuestra concupiscencia. *Lolita* es sólo el testimonio de la lucidez de Humbert Humbert. El héroe que se precipita al fuego en compañía de su juguete favorito:

> El lector debe comprender que, dueño y esclavo de una nínfula, el viajero encantado está, por así decirlo, más allá de la felicidad. Pues no hay en la tierra otra felicidad comparable a la de amar a una nínfula. Es una felicidad hors concours, pertenece a otra clase, a otro plano de sensibilidad. A pesar de las alharacas y muecas que hacía, y a pesar de su vulgaridad, y del peligro, y de la horrible tragicidad de todo ello, yo me empecinaba en mi paraíso escogido: un paraíso cuyos cielos tenían el color de las llamas infernales; pero con todo, un paraíso. . . (*Lolita* 183)

La elección del paraíso es la máxima expresión de la soberanía individual, porque proviene de la creación artística o de la satisfacción de nuestros deseos. Vargas Llosa reconoció esa persuasión en la novela de Nabokov y así lo expresó en su prólogo a *Lolita*:

> Yo no estoy seguro de que Nabokov haya inventado esta historia con intenciones simbólicas. Mi impresión es que en él, como en Borges, había un escéptico, desdeñoso de la modernidad y de la vida, a las que ambos observaban con ironía y distancia desde un refugio de ideas, libros y fantasías en el que permanecieron amurallados, distraídos del mundo gracias a prodigiosos juegos de ingenio que diluían la realidad en un laberinto de palabras y de imágenes fosforescentes. En ambos escritores, tan afines en su manera de entender la cultura y practicar el oficio de escribir, el arte eximio que crearon no fue una crítica de lo existente sino una manera de desencarnar la vida, disolviéndola en un fulgurante espejismo de abstracciones. (164)

Nabokov fue implacable y despiadado en sus opiniones literarias, llegando a afirmar que «Es pueril estudiar una obra de ficción sólo para informarse acerca de un país o una clase social o el autor»(343). Sus antiguos alumnos de Cornell y Wellesley College recordaban perplejos cómo fueron abducidos por ese ruso que boxeaba, jugaba ajedrez, coleccionaba mariposas y sugería enviar a la hoguera toda la obra de William Faulkner, Thomas Mann, Fedor Dostoievski y ya de paso algunos libros de Proust, Tolstoi, Cervantes y Joyce. Su irreductible menosprecio hacia cualquier soporte tipográfico que colocara en entredicho la finalidad perturbadora y regocijante de la literatura, convirtió a Nabokov en el fantasma de la ópera literaria de los años sesenta:

> Pero en general, yo recomendaría la muy denigrada torre de marfil, no como prisión del escritor sino sólo como dirección estable, provista naturalmente de teléfono y ascensor por si a uno se le apetece bajar un momento a comprar el periódico de la tarde o pedirle a un amigo que suba a jugar una partida de ajedrez, cosa sugerida en cierto modo por la forma y la textura de la morada. Es un lugar fresco y agradable, con un inmenso panorama circular, y cantidades de libros y de aparatos prácticos. (*Curso de literatura* 528)

Salvando las distancias, y aclarando que hoy esa torre de marfil dispondría de unos aparatos extraordinarios que Nabokov jamás soñó, don Rigoberto se despacha a placer contra los falsos valores del arte. ¿Acaso porque le disgustaba que todo lo que brillara no fuera de oro? No. Le disgustaba simplemente que brillara: «Todo lo que brilla es feo. Hay ciudades brillantes, como Viena, Buenos Aires y París; escritores brillantes, como Umberto Eco, Carlos Fuentes, Milan Kundera y John Updike, y pintores brillantes como Andy Warhol, Matta y Tàpies. Aunque todo eso destella, para mí es prescindible» (*Los cuadernos*;286)

Y así, con la misma abnegación con que se entregaba a sus demoradas abluciones o a la higiene del santuario corporal, don Rigoberto arrojaba a la chimenea—en calidad de leña—las obras más inflamables del arte y la literatura universal:

> He enviado decenas de poetas románticos e indigenistas a las llamas y un número no menor de plásticos conceptuales, abstractos, informalistas, paisajistas, retratistas y sacros, para conservar el numerus clausus de mi biblioteca y pinacoteca, sin

> dolor, y más bien, con la estimulante sensación de estar ejerciendo la crítica literaria y la de arte como habría que hacerlo: de manera radical, irreversible y combustible. (*Los cuadernos* 18)

Tengo para mí que *Los cuadernos de don Rigoberto* es una novela literaria y no ideológica, de fantasías antes que de ideas y de excentricidades que no de transgresiones. Pero mi conclusión más importante es que donde unos han creído ver la impronta doctrinaria de Popper o Hayek, yo más bien advierto el magisterio literario de Nabokov.

En *Los cuadernos de don Rigoberto* relampaguea la nostalgia de Vargas Llosa por las remotas noches de insomnios líricos y mullidas lecturas, y me imagino que aunque instalado en la gloria literaria sentirá una sana envidia por Nabokov, aquel escritor extasiado que jamás concedía entrevistas y que vivía como un cardenal renacentista en un majestuoso hotel suizo, cazando ficciones como quien inventa mariposas, porque después de todo la materia de la literatura también flota en el aire.

Como el desvariante Van Veen de *Ada o el ardor*, como el chocolatero retórico de *La defensa*, como el poeta John Shade de *Pálido fuego* o el rijoso Humbert Humbert de *Lolita*, don Rigoberto pertenece a la estirpe de las criaturas de Nabokov. Una huidiza especie literaria—en palabras de Vargas Llosa—que ama con la cabeza y sueña con el corazón.

—Fernando Iwasaki
Los Angeles, 18 de Junio de 1999

WORKS CITED

Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea.* Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona: Ediciones B, 1997.

———. *Lolita.* Trad. Enrique Tejedor. Barcelona: Anagrama, 1999.

Vargas Llosa, Mario: «*Lolita* cumple treinta años». *La verdad de las mentiras.* Barcelona: Seix Barral, 1990. 163.

———. *Los cuadernos de don Rigoberto.* Lima: Alfaguara/Peisa, 1997. 41.



Mario Vargas Llosa

Interviews



Marcela Serrano



Roberto Castillo





Rosa María Britton

Conversaciones con Mario Vargas Llosa

El 19 de Junio de 1999, Mario Vargas Llosa fue el invitado de honor con motivo de la ceremonia de graduación de la División de Humanidades de UCLA. El día anterior, tras el coloquio de la mañana (véase p. 92), el novelista realizó una lectura de su obra en el Schoenberg Auditorium de UCLA. Leyó dos pasajes de novelas muy distintas: el episodio de la matanza de las vicuñas, de *Lituma en los Andes*, y la diatriba contra los deportes de *Los cuadernos de Don Rigoberto*. Tanto en la mañana como en la tarde, el público tuvo la oportunidad de dialogar con Mario Vargas Llosa sobre distintos aspectos de su obra y de su carrera. Al finalizar las sesiones públicas, tres editores de *Mester* y otra estudiante graduada (Soraya Alamdari, Antonieta Monaldi, Wilmer Rojas y Sylvia Blynn) tuvieron de nuevo la ocasión de entrevistar brevemente al escritor.

Las páginas que siguen condensan el diálogo público y la entrevista con Mester. Los conocedores de la obra de Mario Vargas Llosa encontrarán aquí una jugosa presentación de algunas de sus posiciones literarias y políticas, datos sobre obras específicas y acaso algunas confesiones inesperadas (sobre su preferencia retrospectiva por el teatro, por ejemplo). Los no iniciados seguramente disfrutarán descubriendo los particulares puntos de vista del autor peruano sobre su país, sobre el arte de escribir y sobre su experiencia literaria.

SESIONES PUBLICAS

Pregunta del público: Usted ha dicho que el escritor es un suplantador de Dios y que trata de crear una realidad total, que es como nuestro mundo. Cuando Ud. crea esa realidad, ¿se siente propietario de sus personajes? Por ejemplo, al final de la novela *Pantaleón y las visitadoras*, el capitán Pantoja es enviado a Pomata como castigo. ¿Cuál sería su opinión si alguien toma al capitán Pantoja en Pomata y continúa la novela de ahí para arriba?

Mario Vargas Llosa: Por mí puede hacer lo que quiera. No tengo ningún inconveniente… [Risas]. Primero hay que explicar esa idea del suplantador de Dios. La palabra parece un poco tremebunda, pero detrás de ella hay una idea muy sencilla. La novela no es una fotografía de la realidad, sino algo que no está en la vida. Nosotros escribimos y

leemos novelas buscando algo que la vida no nos da. Y en este sentido la novela es una especie de respuesta a la creación de Dios. El escritor de novelas es alguien que trata de alguna manera de insubordinarse contra este mundo y esta vida de una manera simbólica, enfrentándole otro mundo que ha inventado él. Es un acto de deicidio en un sentido muy simbólico, muy benigno, algo que no justificaría de ninguna manera que llevaran a los novelistas a la hoguera.

Respecto a la propiedad, es una pregunta interesante y compleja. Desde luego que, de alguna manera, esas criaturas le pertenecen a quien las creó. Probablemente la relación de esas criaturas con su creador es la misma que la de los seres humanos con el suyo, si es que éste existe. Este creador es propietario, pero esa propiedad tiene una libertad que le permite insubordinarse contra su creador. De hecho, muchos creadores no reconocerían a sus criaturas después de un cierto tiempo. Esas criaturas han pasado a pertenecer a los lectores, que han visto en ellas muchas cosas que el novelista jamás quiso poner, y que las han convertido en algo muy distinto de lo que fueron en la imaginación del creador. Por otra parte, yo creo que las novelas evolucionan con la historia: leer el *Quijote* hoy en día no es lo mismo que leerlo en el siglo XVII o en el XVIII. El mundo, la sensibilidad, la imaginación, han cambiado y evolucionado. Leemos desde unas perspectivas emotivas, de conocimiento, de sensibilidad, que son muy diferentes de los lectores contemporáneos de Cervantes. Por tanto, vemos en el Quijote cosas que los lectores de ese tiempo no podían ver. Si una novela es lograda, representa una vida. Y la vida está siempre moviéndose. El autor ha perdido el control, y aquello ha pasado a ser propiedad de los lectores. Nosotros tenemos el derecho de adueñarnos de una novela que nos gusta, que nos habla, que nos conmueve, que nos cambia, que nos transforma... Esa novela nos da, si es rica y diversa, cosas muy diferentes. Y por tanto pasa a ser propiedad nuestra también.

P: ¿Vivir fuera de su país ha afectado su identidad y su manera de escribir?

MVLL: Me ha cambiado muchísimo el haber vivido en diferentes países, el haber conocido a gente muy diferente, de culturas diversas, el haber estado expuesto a culturas que no eran la mía... Esa experiencia me llevaba a cotejar lo que creía, lo que me gustaba o lo que me disgustaba. Todo eso tiene que haberme formado de un modo distinto a como me habría formado si no hubiera salido de mi propio país y mi propia cultura.

Lo que no sé es hasta que punto y de qué manera esas experiencias se han reflejado en mi obra. Es algo que me intriga. Pero estoy absolutamente seguro de que yo no hubiera escrito los libros que he escrito sin haber vivido en España, en Francia, en Inglaterra, sin haber leído los libros que he leído... Uno es consciente de una manera muy relativa de sus influencias. Estoy seguro de que los escritores que admiro más, que he leído y releído más, pues habrán tenido una influencia muy grande en mi obra. Y es muy posible que autores de los que no tengo conciencia de haber recibido cosas han dejado una huella en mi obra. Esta mañana estaba escuchando a Ray Boland, y la exposición que hizo sobre Goya y mi obra; y a Fernando Iwazaki, que encontraba semejanzas, coincidencias, influencias de Nabokov en mi última novela. Ambas exposiciones me parecieron muy persuasivas. La de Goya fue una sorpresa total, pero al mismo tiempo había algo allí que me resultaba muy convincente. Nabokov es un escritor que yo siempre he admirado mucho. Sobre todo *Lolita*: la he leído varias veces. Es una de las grandes novelas de este siglo. Habría sido tomada mucho más en serio si no hubiera tenido el éxito que tuvo... Un éxito rodeado además de malicia, de morbo, que perjudicó mucho la comprensión estrictamente literaria de su originalidad extraordinaria. *Lolita* sí es muy posible que haya dejado una huella, porque es una novela que me deslumbró por la delicadeza de su artificio. Hay una estructura que bajo una apariencia de juego, de humor, de insolencias, en realidad esconde una complejidad cultural: alusiones a obras literarias o filosóficas, al psicoanálisis... Todo esto hecho con una sutileza extraordinaria. Seguramente la impresión de esa obra tiene que haber dejado un sedimento. En general un lector, un crítico, ve eso con más claridad que el escritor mismo. Uno no siempre es consciente de sus influencias.

P: ¿Qué inspiró el episodio de la matanza de las vicuñas en *Lituma en Los Andes*? La diatriba contra los deportes de Don Rigoberto en *Los cuadernos de Don Rigoberto*, que Ud. acaba de leer, me recordó un ensayo de Umberto Eco llamado "Las pompas del mundial". ¿Tienen alguna relación los dos textos?

MVLL: El episodio de las vicuñas está inspirado en un hecho real. Había una reserva de vicuñas en esta región en Ayacucho. Fue una de las operaciones más espectaculares de Sendero Luminoso, un grupo maoísta que operó en el Perú desde 1980 hasta relativamente hace pocos años. Provocó una enorme estupefacción, porque parecía difícil entender qué mecanismo mental había llevado a este grupo a matar a centenares de

vicuñas. Si hay un animal inofensivo, delicado, absolutamente benigno, es la vicuña. Quizás este hecho es simbólico de los extremos de ceguera a que puede llevar el fanatismo. A mí me impresionó esta matanza y se me quedó en la memoria. Y cuando escribí esta novela en que la violencia política desempeña un papel tan importante, inmediatamente la recordé. No sé cómo ocurrió exactamente, pero el hecho es que ocurrió y que fue la fuente de inspiración para este episodio.

Leí el otro episodio [de Don Rigoberto en la sesión de lecturas de mi obra], porque decidí, junto con Efraín [Kristal], mostrar aspectos muy diversos de mi obra. La última novela, a diferencia de la anterior, es una novela más bien risueña. No hay esa seriedad casi funeral de la anterior, que es sobre la violencia. Si no se conoce el personaje, quizás no se comprende bien la vehemencia y virulencia de esta diatriba contra el deportista. El personaje principal de esa novela [*Los cuadernos de Don Rigoberto*], Don Rigoberto, tiene una doble vida. La civil, en la que aparece como un benigno empleado de seguros. Y en el libro hay muchas diatribas contra los aseguradores. Las escribe un director de una compañía de seguros, quien parece el hombre más conformista y aprensivo, un ciudadano aburridamente ejemplar. Hay otro Don Rigoberto, secreto, privado, que sólo se manifiesta en el seno de su hogar, a quien sólo conoce—y no integralmente—su mujer, Doña Lucrecia, de la que él dice estar enamorado. Ese otro Don Rigoberto es un rebelde radical, un anarquista que defiende la individualidad como el valor supremo, que vive aterrorizado con la idea de la desaparición del individuo en la sociedad masificada de nuestros días, y que defiende su soberanía a través de gestos puramente simbólicos: diatribas, cartas, notas que escribe en unos cuadernos que nadie lee sino él.

Al mismo tiempo ha creado un enclave en su hogar, donde trata de alcanzar esa forma perfecta de vida con la que sueña: hecha de ritos, del cuidado de las formas, de una disciplina a través de la cual se expresa la locura de la fantasía, del deseo, de la imaginación. La diatriba contra los deportes no es una diatriba contra el deporte en sí, sino contra la religión de los deportes, esa especie de comunión colectiva a través de los grandes campeonatos, en los que el mundo entero parece asumir una personalidad colectiva y funcionar como una masa puramente gregaria, entusiasmándose con las victorias o desmoralizándose con las derrotas: algo que a él lo espanta no porque desprecie la práctica de los deportes, sino porque le parece que detrás de esa masificación hay una abdicación de la soberanía y la libertad individuales. Por eso toda forma de vida gregaria, en la que el individuo se disuelve o pierde autenticidad, lo exaspera, y contra eso protesta de esta manera simbólica.

No conocía ese texto de Umberto Eco, pero déjeme decirle que a mí los deportes no me disgustan. Por el contrario. Nunca fui muy bueno, pero siempre fui muy entusiasta: como futbolista, como nadador, como corredor, como tenista... Sí comparto algo de la indignación de Don Rigoberto ante ese enloquecimiento colectivo que producen ciertos campeonatos, períodos en los que la gente parece abdicar de toda otra preocupación o curiosidad para entregarse, como se entregaba a los espectáculos del circo la población romana. Algo que produce un cierto horror, porque parece que la sinrazón tomara el predominio de la vida y la razón quedara totalmente aplastada. Si sobre esto ha escrito Umberto Eco, pues sí comparto bastante sus alarmas.

P: Cuando usted dice al final de *Lituma en Los Andes*: "Cortándole sus criadillas, tajándoselas y banqueteándose como si fueran un manjar". ¿Por qué tiene que ser precisamente esa parte del cuerpo humano?

MVLL: Quizás la mejor manera de responderle es contarle por qué escribí esa historia. Para mí siempre es muy misterioso cómo surge la idea de una novela: de una manera no premeditada, muy casual. En este caso fue una conversación, muchos años antes de escribir el libro, con dos antropólogos peruanos. Ellos habían estado haciendo trabajos en comunidades del interior; no en la región donde transcurre la novela, sino en el Cuzco. Contaron que habían vivido en una comunidad, a la que habían ido y vuelto muchas veces, y con la cual creían tener una relación bastante estrecha. Un día descubrieron que esa comunidad había hecho un sacrificio humano: habían matado una persona para los dioses lares de la montaña. Esto los dejó espantados y al mismo tiempo muy sorprendidos, porque creían conocer muy bien a esta comunidad, que era más bien primitiva. (Hay otras que están modernizadas). No sospechaban que eso podía ocurrir.

Esta historia me dio vueltas en la cabeza durante muchos años. Estamos en el siglo veinte, veintiuno ya, y hay un Perú muy moderno. Pero al mismo tiempo hay un Perú secreto allí en la montaña: arcaico, religioso, irracional, donde la razón todavía no controla la vida, que puede de pronto manifestarse en hechos de esa violencia tan primitiva. En los años '80, el Perú vivió la experiencia terrible de la violencia política: hubo un Sendero Luminoso y otro movimiento más pequeño, que iniciaron operaciones terroristas: asesinatos, matanzas—algunas tan absurdas como ésta de las vicuñas—, destrucción de maquinarias, de tractores, de carreteras, de puentes... Algo que pareció un esfuerzo para hacer retroceder a un Perú que ya tenía un retraso considerable a

un mundo pre-industrial, pre-racional. Esta violencia causó miles de muertes, despobló regiones enteras del Perú—porque la gente huía a las ciudades—: la violencia de los terroristas y también la violencia del Ejército, porque éste respondió con una brutalidad absolutamente feroz.

Una de las consecuencias desconcertantes fue una serie de incidentes o episodios que nos revelaron instituciones que creíamos totalmente extinguidas, que resucitaban y estaban allí, vivas. Por ejemplo, los pishtacos. Es una vieja creencia de que hay unos personajes, medio humanos, medio míticos, medio diabólicos, que vienen a las ciudades a matar gente para sacarle la grasa. (En la colonia, se decía que sacaban la grasa para hacer ciertas medicinas). Lo extraordinario es que esto ocurrió no solamente en los pueblos sino en una ciudad como Ayacucho, que es una capital de Departamento. Ahí hubo verdaderos ataques colectivos de pánico. Se decía que llegaban los pishtacos a matar gente para sacarle la grasa que el gobierno iba a enviar a Washington, donde la necesitaban como combustible para los cohetes que enviaban a la luna. O se decía que era grasa con la que el Perú pagaba la deuda externa. Eso que parece tan ridículo provocó verdadero pánico. Se dice que el pishtaco es alguien racialmente distinto de los nativos: hubo casos de personas rubias o muy blancas que fueron linchadas por gente que creía que eran diablos que venían a matarla. Esto llegó a producir casos realmente muy dramáticos.

Esto me dio el material de esa novela. Dije: "Quiero escribir una novela que muestre eso: cómo en una sociedad ya moderna hay secretamente otra sociedad, otra cultura, que arranca del pasado más remoto, que nunca ha desaparecido del todo, que ha vivido clandestina, subterránea, latente, y que en razón de este cataclismo de la violencia política, de la fractura para la vida de las comunidades sobre todo del centro de los Andes, ha hecho que resuciten viejos demonios, como el terror a los pishtacos, o los sacrificios humanos".

Me costó un enorme esfuerzo escribir esta novela. Es muy difícil hacer persuasiva una historia en la cual se sacrifica a otro ser humano y además se lo come, se comulga con él... El encadenamiento que tiene para mí una ficción es siempre muy sorprendente. Yo estaba escribiéndola en Princeton. Un día, mientras trabajaba en la biblioteca en las tardes, alguien a mi lado se paró y dejó el libro abierto. Me dio curiosidad y lo hojeé. Era un libro sobre el culto de Dionisios en Grecia y en Roma. Vi una nota que decía que las fiestas [dionisiacas] se perseguían no por las borracheras, sino porque en ellas se pasaba de las borracheras a los sacrificios humanos. Esto me impresionó mucho, y

empecé a leer sobre Dionisios. Encontré similitudes muy grandes entre el fenómeno que estaba viviendo la parte más primitiva de la sierra del Perú, y un mito clásico de la cultura occidental sobre la irracionalidad, sobre la destrucción de la razón por la sinrazón, por la pasión, por la emoción... De allí surgió la idea de darle más protagonismo al tema del sacrificio humano. Surgió también la idea de transplantar el mito de Dionisio al mundo de los Andes. Esa es, en forma muy resumida, la gestación de la historia y la razón por la que el canibalismo humano tiene un papel tan importante en la novela.

P: ¿Cómo influyó su experiencia personal en *La ciudad y los perros*? ¿Cómo le surgió la idea de escribir *Pantaleón y las visitadoras*?

MVLL: *La ciudad y los perros* es una novela que no habría podido escribir si no hubiera tenido la experiencia del colegio militar [Leoncio Prado]. Yo estuve ahí dos años, como cadete, y de ahí surgió la idea. Sólo traté de ser fiel al ambiente que viví en el Colegio. Pero toda la anécdota y muchos de los personajes son inventados; otros están inspirados en seres reales, pero siempre de una manera muy relativa. En una novela es imposible decir: "Este personaje es tal persona de la vida real", "Este hecho es un hecho real y éste es inventado", incluso si uno se empeña en hacerlo. Uno puede querer transplantar un hecho real a la novela, pero deja de ser real desde el momento en que es un hecho escrito, incorporado además a un contexto que lo presiona y lo modifica.

En todo lo que he hecho, siempre ha pasado lo mismo. Siempre el punto de partida ha sido una experiencia personal. Ésta no pasa de modo intangible a la novela: se transforma, se modifica, y muchas veces no estoy totalmente consciente de los cambios que la realidad novelesca imprime a la memoria.

Pantaleón resulta de dos viajes que hice yo a la selva. El año 58 fui en una expedición con un antropólogo mexicano. Hicimos un recorrido que le había organizado una antropóloga de la Universidad de San Marcos, del Instituto Lingüístico de Verano, por la región del Alto Marañon. Estuvimos en muchos pueblecitos de la Amazonia. En casi todos los lugares había muchas protestas contra los soldados de las guarniciones de frontera, que abusaban de las chicas y perseguían a las mujeres; eso creaba una tensión con los cuarteles. Volví a hacer ese mismo recorrido en el año 65, luego de haber terminado *La Casa Verde*, que estaba basada en muchos recuerdos del primer viaje a la selva. Allí me encontré con la segunda parte de esta historia. Los civiles seguían protestando contra los soldados pero ya no por los abusos contra las

mujeres, sino porque los soldados recibían convoyes de visitadoras que les mandaban desde Iquitos. Las visitadoras eran una institución que había creado el Ejército, para evitar los incidentes que provocaban los soldados aislados ahí en los cuarteles. Iban en aviones y en barcos. En la población civil había rencor y resentimiento, porque decían que eso era un gran privilegio de los soldados. La historia era maravillosa porque ahí se podía ver perfectamente las dos caras de una situación. Yo no vi nunca una visitadora, pero escuché estas historias. Aprovechando mi experiencia en el Leoncio Prado, imaginé un oficial especializado en operaciones de logística al que le encargan esta misión, y ahí ya salió todo.

Es una novela a la que yo le tengo mucho cariño, porque a mí me descubrió las posibilidades del humor. Yo lo cultivaba en la vida, pero en literatura tenía la mala influencia de Sartre, que era muy inteligente, pero no hay ni una sonrisa en toda su inmensa obra. Yo creía que la literatura seria no podía ser risueña. Traté de escribir *Pantaleón y las visitadoras* en serio, y me fue imposible. Descubrí que hay historias que sólo se pueden contar de manera humorística y risueña. Para mí *Pantaleón...* significó eso: el descubrimiento del humor en literatura.

P: Antes de *El elogio de la madrastra*, sus novelas siempre reflejaban algún tipo de compromiso—o por lo menos preocupación—con algún tema político o social. Eso no aparece en esa novela. ¿Es casualidad que la escribió justo cuando estaba más involucrado en la campaña electoral?

MVLL: Podría ser una forma de escapismo ante la concentración en la vida política. Aunque [el tema] aparece indirectamente en la vida de Don Rigoberto, un hombre que de joven fue militante de Acción Católica y pensaba que a través de la doctrina cristiana se podía cambiar la vida, se podía mejorar la sociedad. Luego él se decepcionó profundamente, y se replegó en un mundo puramente individual de fantasía, de búsqueda del placer. Esa es también una opción, que puede ser discutible. Pero es una manera de pronunciarse, de tomar partido.

P: ¿Por qué escribió un libro sobre Arguedas?

MVLL: Hay un problema que todo escritor peruano, ecuatoriano, mexicano o boliviano siente en carne propia: sabe que hay una parte muy importante de su país que le es ajena (como yo, un escritor peruano que no sabe quechua); sabe que hay otra cultura incompatible con una

cultura moderna y occidentalizada. Un mundo que en cambio Arguedas sí sentía con mucha lucidez y conocía muy de adentro, y que le enriqueció enormemente su fantasía, su imaginación. Es un factor que me llevó a interesarme por él. Y hay otro factor: el político. Es un problema que, en cierta forma, resulta anacrónico. En los años 50 y 60, la política y la literatura en Latinoamérica se encontraban, se confundían, provocaban toda clase de malentendidos y problemas. La obra de Arguedas, así como su personalidad, vivieron este encuentro de una manera mucho más dramática que en el caso de otros escritores. Yo tengo la impresión de que la pureza moral de Arguedas lo llevó a escribir unos libros y a asumir unas posiciones que perjudicaron profundamente su obra de creación, que hubo en el un sacrificio moral de su vocación o de sus inclinaciones de escritor, para responder a unas presiones que se ejercitaron enormemente sobre él y que eran fundamentalmente políticas, no literarias. Es un hecho que siempre me intrigó y me entristeció en Arguedas. Es lo que el libro quiere tratar de explicar: el esfuerzo inmenso que significó para él escribir, por ejemplo, *Todas las sangres*, que yo creo un gran fracaso, en el sentido de que detrás [de esta novela] hay un gigantesco esfuerzo para escribir un libro de acuerdo a lo que se esperaba de él, a lo que un mundo muy motivado políticamente exigía del escritor peruano que sabía quechua, que había sido un indio, que había compartido la condición trágica del sector más explotado de la sociedad peruana. Todo eso me fascinó mucho y es lo que está detrás de ese ensayo.

P: En su libro *La utopía arcaica*, Ud. expresa su admiración por José María Arguedas. ¿Por qué su preferencia hacia él, y no hacia otros escritores como César Vallejo, que algunos dirían que es, no mejor, pero sí más famoso que Arguedas?

MVLL: No hay por qué contraponerlos. Uno puede admirar mucho a Arguedas y a Vallejo al mismo tiempo. Yo digo en el prólogo de *La utopía arcaica* que José María Arguedas es probablemente el único escritor peruano con el que yo he llegado a tener una relación muy entrañable, como con autores que me han marcado profundamente, como Flaubert o Faulkner. ¿Por qué? Eso uno mismo no lo puede explicar. ¿Por qué se enamora uno de una mujer y no de otra? ¿Por qué detesta a una persona al apenas conocerla y no a otras? Antes expliqué algunas de las razones por las que el caso Arguedas es, para cualquier escritor peruano, un caso que lo remueve íntimamente. Es un personaje muy dramático, un escritor muy interesante. Creo que fue muy irregular, que escribió algunas cosas muy bellas y algunas muy malas, pero incluso las malas

tienen un sentido muy trágico, porque representaron un sacrificio, una inmolación en nombre de una ética, de una moral. Eso hizo que yo leyera y releyera la obra de Arguedas con mucha devoción. Eso no impide que admire mucho a Vallejo, que admire mucho a César Moro y a otros escritores peruanos.

P: Como usted sabe, la viuda de Arguedas ha sido una prisionera política en su país, en condiciones inhumanas, por muchos años. Dos presidentes chilenos viajaron al Perú para pedir su extradicción, pero no tuvieron éxito. ¿Cuál es su opinión sobre esta violación de los derechos humanos en el Perú hoy día?

MVLL: Me plantea Ud. un problema delicado. No puedo responder en dos palabras. La viuda de Arguedas colaboró con Sendero Luminoso; fue una militante muy activa. Las acciones de Sendero Luminoso a partir de 1980 han causado muchísimas catástrofes en mi país. Sin su terrorismo, sin la inseguridad que creó, probablemente jamás hubiera habido un golpe de estado y hoy Perú sería una democracia, no la dictadura disimulada que es.

La participación de alguien en un movimiento terrorista es absolutamente reprobable y condenable. Miles de inocentes murieron a consecuencia de las acciones de Sendero Luminoso; sobre todo gente humilde, como los campesinos, que fueron el 90% de las víctimas. De tal manera que una persona que colaboró con Sendero Luminoso no es una persona inocente, ni muchísimo menos. Es una persona que tiene una enorme responsabilidad en la muerte de por lo menos 30 mil personas, en la destrucción de un sistema democrático y en las violaciones de los derechos humanos que el establecimiento de una dictadura ha significado en el Perú.

Es fundamental reconocer esto antes de hacer cualquier crítica a la situación de la justicia en el Perú. Estas críticas, desde luego, son perfectamente legítimas: en el Perú hay una dictadura, no hay un sistema de justicia. Sibila Arredondo [la viuda de Arguedas] ha sido juzgada en unas condiciones que son inadmisibles dentro de cualquier sociedad mínimamente democrática. Es el caso no sólo de Sibila Arredondo, sino de todos los que han sido juzgados por tribunales militares en el Perú: [se usan] jueces enmascarados, voces deformadas por aparatos electrónicos, sin posibilidad de apelar o de que los abogados conversen siquiera con sus clientes... Desde luego eso es una caricatura de justicia, y contra eso hay que protestar. Yo lo he hecho desde el mismo instante en que ocurrió el golpe de estado en el Perú. Pero creo que singularizar el caso de Sibila Arredondo porque es viuda de un

escritor famoso, hacer campañas como si realmente se tratara de una persona inocente y excepcional, es absolutamente inaceptable. Hay miles de personas en el Perú que están en las cárceles y han pasado por los tribunales militares, y muchas de ellas no tuvieron ningún tipo de colaboración con Sendero Luminoso: son inocentes. No conozco las acusaciones contra Sibila Arredondo, pero sí su participación clara, explícita, manifestada además en múltiples oportunidades, en una organización terrorista que mató inocentes y que está detrás de la destrucción de la democracia en el Perú. Es muy importante cuando se protestan los abusos que se siguen cometiendo en el Perú contra los derechos humanos. También hay que dejar muy claro el tipo de responsabilidad de personas como Sibila Arredondo en lo que está pasando en el Perú desde 1992.

P: Cuando Ud. lanzó su candidatura a la presidencia en las elecciones del 90, dijeron en unos programas cómicos que Mario Vargas Llosa, como presidente, sería buen escritor. ¿Ha pensado usted en relanzarse como candidato?

MVLL: Lo que he dicho y sigo diciendo es que participé en política activa y profesional por unas circunstancias muy excepcionales, no como una vocación política. La política me ha interesado simpre, desde joven, pero como un intelectual, como un debate, como un ejercicio de la crítica, como participación en la vida cívica en tanto que ciudadano. Además descubrí mi vocación en una época en que era inconcebible separar la actividad intelectual y literaria de un cierto compromiso cívico. Esas fueron las ideas de los existencialistas franceses, de Sartre, que impregnaron toda la vida intelectual en los 50 y 60, los años en que yo fui estudiante universitario y publiqué mis primeras cosas. A la idea del compromiso cívico he seguido siendo fiel toda mi vida. Ya pasó de moda. Pero para mí un cierto compromiso, una participación en el debate cívico, siguen siendo inseparables del trabajo intelectual.

La vocación política es algo muy distinto. Es una vocación por el poder, por la acción política… Algo que yo nunca tuve y que me forcé a tener en los años en que fui candidato. Seguramente una de las razones —aunque no la única—por las que perdí las elecciones, es que no se puede ser un buen político si uno no se compromete profundamente con esa actividad. Yo hice lo posible por comprometerme, pero evidentemente lo hice muy mal. De tal manera que soy muy consciente de haber sido muy mal político, muy mal candidato.

P: La actividad del escritor…

MVLL: Del escritor no diría yo, porque hay escritores que son muy buenos políticos. Usted piensa en Václav Havel, que es muy buen escritor y muy buen político, y ha prestado un gran servicio a su país. Hizo una gran labor como resistente, y luego, en la transición hacia la democracia, desempeñó un papel político de primera categoría. Ennobleció la política con ideas, con discursos que realmente iban a la razón... Hay escritores que son buenos políticos, y hay los que somos malos políticos, como en mi caso. Fue una experiencia puramente transitoria, que quedó allí. Desde luego, no me desolidarizo de ella. Pero quedó atrás. Luego de terminada he vuelto a lo que es realmente mi vocación y mi trabajo, y a participar en la vida política como un intelectual que opina pero que no piensa hacer carrera política.

ENTREVISTA CON MESTER

MESTER: El libro sobre Trujillo es su segunda novela que no está ambientada en el Perú. ¿Ha cambiado su método de trabajo al tener que hacer tanta investigación histórica?

MVLL: No necesariamente, porque he trabajado como con otras novelas mías. Claro, por tratarse de una novela basada en un hecho histórico, he tenido que hacer muchísima investigación. Pero también la hice con *La guerra del fin del mundo*, que también estaba basada en un hecho histórico. La he hecho no porque quiera ser absolutamente fiel a la historia. Es una novela escrita como *La guerra del fin del mundo*, tomándome todas las libertades que, según creo, tiene derecho a tomarse un novelista. Pero para fantasear e imaginar con conocimiento de causa, sabiendo exactamente lo que se puede conocer de la historia de los últimos años de Trujillo y lo que ocurrió inmediatamente después de su muerte. Sigo las grandes líneas de la historia, pero trabajando con la fantasía. Hay muchos personajes y episodios inventados, e incluso algunos episodios históricos son tratados con mucha libertad. Es una novela que tiene un contexto histórico, pero no es una historia disfrazada de novela.

MESTER: ¿Ud. usa técnicas narrativas dentro de sus textos dramáticos?

MVLL: No creo que hay una diferencia esencial. El teatro es mucho más visual, mucho más oral; el diálogo es mucho más importante; las descripciones prácticamente no existen. Esas son las diferencias obvias. Pero en cuanto a la estructura, la organización del tiempo, los personajes,

los puntos de vista, las técnicas se confunden. El teatro es una forma de ficción, exactamente como la novela. Consiste en la creación de una realidad aparte. En un caso sobre todo a base de la palabra; en otro, a través del diálogo y el movimiento. Pero es la creación de un mundo aparte, soberano, auténtico, que debe ser autosuficiente y tener en sí todos los ingredientes necesarios para ser comprendido. Yo no veo una cesura, un abismo, entre el teatro y la novela.

MESTER: ¿Se pueden aplicar, por ejemplo, la caja china, la muda...?

MVLL: La caja china, sin ninguna duda. En *La señorita de Tacna* es evidente: es una historia que va saliendo de la memoria, y cuenta historias dentro de historias. En *Katie y el hipopótamo* es clarísimo que hay unas cajas chinas que transladan la historia no solamente del presente al pasado, sino de la realidad a la pura imaginación. Ahí se hace fundamentalmente a través de diálogos, y no a través de descripciones o de narración. Pero también los paralelismos, los vasos comunicantes... En las obras que he escrito hay mucho de esa técnica de unir escenas que tienen que ver con espacios, con tiempos diferentes. En mi caso no hay una diferencia esencial entre lo que es la técnica teatral y la técnica novelesca.

MESTER: Ahora que esta trabajando en su novela sobre Trujillo, quisiera saber cuál es la diferencia entre una obra en borrador y la novela terminada.

MVLL: La obra en borrador es muy incierta, una obra donde falta la coagulación. Para mí un borrador es una especie de magma dentro del cual está la historia, como está una estatua dentro de un bloque de granito: hay que ir puliendo y debastando hasta que la figura realmente toma su forma. Un borrador es ese bloque de granito, donde uno sabe que está la novela, pero hay que llegar a ella, sobre todo eliminando. Yo corto mucho, reescribo, reedito, reestructuro. Esa es la parte que me gusta más, la que hago con más entusiasmo y más seguridad. En cambio la primera versión siempre me cuesta mucho trabajo; sobre todo me da mucha inseguridad, sin saber muy bien adónde voy. Hasta que no tengo el borrador no sé muy bien por dónde va a ir la novela. Aunque tengo una idea general al principio, la idea definitiva la tengo sólo cuando la novela está terminada.

MESTER: ¿Y todavía experimenta inseguridad, después de cuarenta años como escritor?

MVLL: Siempre. Yo creo que en un trabajo de tipo creativo nunca se llega a tener una seguridad absoluta. Bueno, quizás algunos escritores la tengan. Pero yo tengo la misma inseguridad de cuando escribí mis primeros cuentos. Ahora sé que con el trabajo, con la disciplina, rehaciendo todo poco a poco, la novela va tomando forma. Era mucho más inseguro si iba a terminar o no la historia cuando empecé a escribir. Pero sobre todo en la primera parte del trabajo, sí siento la misma y quizás más inseguridad que cuando era joven.

MESTER: Acaba de mencionar la disciplina y el trabajo. *Paris Review*, tras muchos entrevistas con escritores consagrados, ha descubierto una característica común: casi todos trabajaban con horario de burócrata. ¿Ud. se describiría de la misma manera?

MVLL: Yo trabajo de una manera muy disciplinada. No podría terminar una novela si no trabajara con una continuidad, con unos horarios muy rigurosos. Trabajo todos los días mañana y tarde. En la mañana trabajo en mi casa y en las tardes siempre trabajo en una biblioteca. Me gusta cambiar de ambiente. Trabajo de lunes a sábado en el libro que estoy escribiendo. Los domingos escribo artículos. A veces los viajes perturban esa disciplina. Si son viajes muy cortos, tengo que interrumpir, y después me cuesta mucho retomar lo que estoy haciendo. La disciplina ha sido fundamental para mí; ha sido lo que en realidad me ha permitido escribir.

MESTER: ¿Cuántas horas al día trabaja?

MVLL: Generalmente empiezo a las diez de la mañana, y hasta las dos de la tarde trabajo en mi casa. Son mis horas más creativas. Luego trabajo en las bibliotecas otras cuatro horas. Eso es más elástico porque ahí leo, tomo notas, corrijo, a veces escribo o reescribo. El trabajo de documentación siempre lo hago en las tardes, nunca en las mañanas. Pero digamos que trabajo unas ocho horas al día como promedio.

MESTER: ¿Cómo elige Ud. el género?

MVLL: Yo no elijo el género. Las historias vienen con su género a cuestas. Yo sé, cuando tengo la historia, si esa historia es para el escenario o es una novela. Por ejemplo, con *El loco de los balcones* yo siempre pensé que era una obra de teatro. ¿Por qué? No lo sé. Pero sentí, como lo sentí con *La señorita de Tacna* y *Ojos bonitos, cuadros feos*, que esas

historias podían aprovecharse mucho mejor a través de una forma teatral que a través de una novela. Pudiera ser que veo esas historias de una manera mucho más visual que las otras. O que tienen una dimensión que las hace mucho más teatrales. Pero eso lo digo con beneficio de inventario, porque no estoy seguro. Lo que sí: la seguridad no me falla nunca cuando tengo la historia. Es como si las historias vinieran con una etiqueta que dijera: "Yo soy para el teatro. No soy para la novela".

MESTER: ¿Lo sabía con *La huida del Inca* también?

MVLL: A mí siempre me gustó mucho el teatro. Era lo que más me gustaba. Si en el Perú hubiera habido una vida teatral rica, tal vez yo hubiera sido sobre todo un escritor de teatro. Pero no había. Yo escribí esta obra cuando estaba todavía en el colegio, muy chiquito, y tuve el placer de verla representada. Pero era my difícil escribir teatro sin la esperanza de que se representara, porque casi no había un movimiento tetral. Escribí cuentos y novelas, pero siempre me ha gustado mucho el teatro; era una tentación que siempre estaba ahí. Y un día, pensando en esta tía-abuela mía, la mamá Elvira, sentí desde el primer momento que era una obra de teatro. Era una historia que yo vi a través de esta viejecita siempre sentada en un sillón, viviendo un mundo completamente extinto, el mundo de su infancia, desaparecido hacía cincuenta o sesenta años, totalmente desconectada de la vida contemporánea. Para mí era una figura absolutamente teatral. No sabría decir con absoluta certeza por qué tengo esa seguridad de que ciertas historias son mejores para el teatro que para la novela. Pero nunca he vacilado respecto al género.

MESTER: ¿Conoció Ud. personalmente al protagonista del *Loco de los balcones*?

MVLL: Sí, yo lo conocí al personaje, que era muy conmovedor: el Dr. Bruno Roselli, un viejecito que parecía casi de caricatura porque era muy delgadito, medio encorvado... Caminaba como un muñeco, muy enérgico. Incluso seguí unas conferencias de historia del arte que dio en la Universidad de San Marcos. Lo que me fascinó del personaje fue su campaña para salvar los viejos balcones coloniales de la picota, cuando estaban derribando casas antiguas para construir edificios. Él hizo esta campaña quijotesca...

MESTER: ¿En los 50? Y Ud. lo escribió en los 80.

MVLL: Sí, yo lo escribí muchos años después. Pero eso no es raro. Por lo general yo vivo los temas de las novelas muchos años antes de escribirlas. Por ejemplo, la idea de escribir esta novela de Trujillo me vino en el año 75, cuando pasé ocho meses en la República Dominicana. Y la empecé a escribir tantos años después. Lo mismo con la historia de Bruno Roselli, que debe haber ocurrido cuando yo estaba en la universidad, en el 53 ó 54. Siempre me quedó la imagen de este viejecito haciendo esa campaña en las calles. Se convirtió en un "folk hero", una especie de héroe popular. Fracasó, porque los balcones los derribaron igual. Pero ese gesto quijotesco, generoso, inspirado sólo por el amor que tenía por esas viejas construcciones, me quedó en la memoria.

MESTER: Ud. firmó un ejemplar [del *Loco de los balcones*] en Berlín en febrero del 92. Pero la obra salió primero en Londres, en la BBC.

MVLL: Sí, claro. Salió primero en una versión radial muy bonita que hizo la BBC. La edición [del 92] está muy reformada; no es la versión original de la radio, que es del 88. [La obra] se estrenó en inglés, en el teatro The Gate, en una versión bastante buena con un magnífico actor. Nunca se ha dado en español.

MESTER: ¿Tiene otro proyecto de texto dramático?

MVLL: Siempre tengo muchos. Nunca me han faltado. Hace años que tengo un proyecto de monólogo de Santa Teresa. Desde que yo leí su autobiografía, quedé muy fascinado por dos cosas: por un lado, su amor a las novelas de caballerías, que yo compartí de joven; y por otro, por esa decripción como angustiada, como misteriosa, de cuando empieza a oír las voces. A mí eso me parece lo más teatral del mundo: el momento en que empieza a escuchar esas voces se siente intimidada, desconcertada. Es un testimonio maravilloso. Desde esa época yo sentí que eso debía ser un monólogo teatral. Es uno de los proyectos de teatro que tengo. A ver si tengo vida para terminarlo.

MESTER: En *La utopía arcaica*, Ud. habla sobre el dilema del escritor latinoamericano entre el compromiso político y la vocación literaria. Se ve que es un problema que Ud. ha tenido que vivir. Pero hoy comentó [durante la mesa redonda] que el problema político era ya un anacronismo. ¿Se refería a que ya no existe?

MVLL: No, el problema existe. Lo que ocurre es que la gran mayoría de los escritores en los años 50 ó 60, pensaba que formaba parte de la

responsabilidad intelectual participar de alguna manera en el debate político: comprometerse, opinar, ejercer la crítica. Hoy en día, en cambio, hay una gran mayoría de escritores que piensa que la literatura no debe contaminarse de política, que el escritor debe concentrarse en su trabajo, que las preocupaciones políticas no tienen nada que ver con la literatura, y que incluso pueden ser un obstáculo para desarrollar la riqueza y perfección que exige una obra de arte.

La idea del compromiso literario, tal como fue desarrollada por Sartre y su generación de escritores franceses (Camus, etc.), hoy es considerada anacrónica por las nuevas generaciones. No es mi manera de pensar. Yo creo que un escritor debería participar, en la medida de sus posibilidades, en la vida cívica. No afiliándose a partidos políticos si no quiere hacerlo, manteniendo su independencia. Creo que un escritor (sobre todo en países como el Perú o los países latinoamericanos, donde todavía hay tantos problemas que resolver, donde la vida política es tan precaria y a veces tan mediocre) debería contribuir con ideas, ayudando a buscar soluciones, o por lo menos ayudando a definir los problemas. Eso no es incompatible con el ejercicio de la literatura. Incluso no es malo que la literatura tenga un contacto con la problemática viva. Cuando se aparta de ese tipo de preocupaciones puede convertirse en una actividad muy artificial, dejar de alimentarse de la experiencia común.

MESTER: En *Cartas a un joven novelista*, Ud. ofrece muchos consejos generosos a los escritores jóvenes. ¿Cómo ve el futuro de la literatura latinoamericana? ¿Hay escritores realmente buenos, que van a ayudar al público internacional a conocer a autores no sólo del boom, sino de esta nueva generación?

MVLL: Creo que la literatura está muy viva en América Latina. Están constantemente apareciendo nuevos escritores. Quizás uno de los fenómenos más interesantes de los últimos años ha sido la aparición de escritoras: poetas, novelistas que han surgido de un extremo a otro del continente y que han alcanzado un público, un reconocimiento.

Tampoco sigo tanto la actualidad como para saber cuáles son los mejores o los peores. Mis lecturas están muy condicionadas por mi propio trabajo: los tres últimos años he estado leyendo sobre todo historia y literatura dominicanas. Pero en general soy optimista sobre la situación de la literatura en América Latina. Me parece que hay una nueva generación de escritores y hay un público. Se está editando mucho más, lo cual indica que se está leyendo mucho más que antes: un síntoma de muy buena salud.

Palabra del Escritor: Fin de milenio en la mitad del mundo

"Palabra del Escritor: Fin de milenio en la mitad del mundo"fue un evento auspiciado por la Asociación de "Clubes de Libro" y la Universidad San Francisco de Quito del 9 al 11 de marzo de 1999 en dicha universidad y en la Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión,"que permitió un diálogo entre algunos escritores iberoamericanos y el público. De los presentes: Mempo Giardinelli (Argentina), Mario Monteforte (Guatemala), Rosa Montero (España), Marcela Serrano (Chile), Antonio Skármeta (Chile) y Sussana Tamaro (Italia), tuve el honor de entrevistar a Marcela Serrano.

Marcela Serrano, nacida en Santiago el 28 de julio de 1951, se ha destacado como una de las escritoras más importantes no sólo en su país sino en América Latina porque su temática se centra en la mujer. Serrano es Licenciada en arte (grabado) de la Universidad Católica de Chile. Entre los años 1976 y 1983 incursionó en las artes visuales, particularmente en instalaciones y *body art*. Vivió un año en París y cuatro años de exilio en Roma. Sus obras tienen amplia circulación tanto en América Latina como en España. Entre sus novelas, *Nosotras que nos queremos tanto* (1991) obtuvo el premio "Sor Juana Inés de la Cruz", concedido por la editorial francesa Coté Femmes/Indigo y la Feria de Guadalajara (México), por considerarla la mejor novela latinoamericana escrita por una mujer. Además ha publicado *Para que no me olvides* (1993), *Antigua vida mía* (1995) y *El albergue de las mujeres tristes* (1997). Ese mismo año (1993) *Para que no me olvides* ganó el Premio Municipal de Literatura, en Santiago.

Entrevista en Quito, Ecuador. 10 de Marzo de 1999.

Cecilia Mafla-Bustamante: En *Nosotras que nos queremos tanto* se mencionan la victoria de Salvador Allende y la llegada de la Unidad Popular al poder (el 4 de Septiembre de 1970). Muchas historias en tus obras, particularmente en las tres primeras, hacen alusión a la situación política que vivía Chile, ¿Qué nos puedes decir acerca de esto? ¿Qué intentas conseguir al presentar este fondo político en tus obras?

Marcela Serrano: Mempo Giardinelli ha hablado de la memoria y del pecado que significa olvidar. Yo creo que cualquier chileno de mi

generación quiere trabajar con el tema de la memoria porque tenemos mucho miedo de que la sociedad chilena olvide la historia que tuvimos. Yo creo que tenía diecisiete años cuando llegó Allende al poder. Estaba llena de ilusiones, como se pueden tener a los diecisiete años. Tenía todas las esperanzas en lo que iba a ser toda esta nueva vida que empezaba para mi país. El golpe de estado fue una marca rotunda, profunda, absoluta. No alcancé a tener vida de ciudadana antes de eso. Salí del colegio, entré a la Universidad y salió Allende. Nos abocamos todos al trabajo voluntario, a todas las ilusiones que teníamos en la Unidad Popular, y de repente la vida se nos quebró, se nos deshizo. Yo tenía veintiún años cuando ocurrió el golpe de estado y de ahí partí al exilio. Entonces, toda mi vida de adulta ha sido determinada por la política de mi país, incluso hoy día. Tenemos a un Pinochet en Londres esperando un fallo de unos lores para ver si tiene o no tiene inmunidad, para ver si lo juzgan o no lo juzgan en España. O sea, hoy día tengo cuarenta y siete años de edad y sigo con la figura de Pinochet sobre mí con la misma fuerza que tuvo el 11 de septiembre de 1973. Como ustedes comprenderán, es una historia obsesionante de la cual no hay cómo salirse. Entonces no es raro que mis novelas estén marcadas por esa historia, pero esto ha sido además intencional. Yo quise contar pedazos de esa historia por el miedo que tengo de que mis compatriotas la olviden.

CM: Mi segunda pregunta se relaciona también con el tema de la memoria. Uno de los temas importantes en *Para que no me olvides* es la tortura, ilustrada por los sufrimientos del Gringo (su impotencia sexual) (98), los atracos y las violaciones a Victoria en la cárcel (218), y la desaparición de su padre Bernardo (37). ¿Es la misma novela *Para que no me olvides* una denuncia, una constancia de la tortura para que el pueblo chileno y el mundo *no se olvide*?

MS: Efectivamente. En el año 92 o 93 estábamos empezando la transición a la democracia y el Presidente Alwyn decidió hacer una comisión que investigara la verdad. Se llamó la Comisión Reitig por el nombre de la persona que lo presidía. De hecho se llamó la Comisión Verdad y Reconciliación. No tenía poderes jurídicos. Lo importante era mantener la memoria, especialmente la de los familiares de los muertos y los desaparecidos. Era una forma de limpiar la historia y una forma de recordarle al país que esta historia había existido, que no podíamos mirar hacia adelante sin tener conciencia de ella por el miedo a repetirla. Esta comisión funcionó bajo una presión enorme durante muchos

meses. Llegó el momento de tener el informe donde por fin se iba a saber en Chile lo que había pasado porque había todo un pedazo de Chile que ignoraba lo que había pasado, o que quiso ignorarlo, y resulta que el día en que se entregó el informe y el presidente se lo entregó al país, mataron a un senador de la derecha. Yo pienso, todos hemos pensado siempre, que no fue ajeno al momento. Por lo tanto, el informe quedó enterrado, no existió, a buenas cuentas. Fue entonces que yo me puse a escribir *Para que no me olvides*, porque fue tal mi impresión de que se había hecho un esfuerzo nacional gigantesco para llegar a la verdad y que llegado el momento de tenerla en las manos y poder compartirla, la verdad desaparece... se la entierra. Nos dimos cuenta que nuestra propia sociedad no quería saber nada. Por lo tanto, hasta el día de hoy sigue el país sin querer saber. Y eso fue lo que me obligó a mí a escribir *Para que no me olvides*.

CM: En *Antigua vida mía*, cuando Josefa visita a Violeta en Antigua, le pregunta si no le da miedo vivir en Guatemala, a lo que Violeta responde: "¿y no te da miedo a ti vivir los últimos 20 años en el tuyo?" (271). Dice Violeta que Guatemala tiene tantas heridas como Chile, "pero están a la vista... No se esconden detrás de una venda protectora, destinada a disimularlas" (271). ¿Se han quitado estas vendas?

MS: Con la detención de Pinochet, Londres ha obligado a quitar estas vendas, lo cual yo creo que ha sido una gran sanidad porque va a salir toda la mugre, va a salir el pus, está saliendo todo eso en mi país. Pienso que si Pinochet no hubiera sido detenido, probablemente estaríamos con estas heridas vendadas. Pero, gracias a todo lo que ha sucedido, gracias a los jueces españoles, gracias a puros elementos externos -ya que nosotros no tuvimos nada que ver-, el país se volvió a polarizar como en el año 1973. Fue muy impresionante ver como habían pasado veinticinco años absolutamente inútiles en el sentido en que todo se había disimulado, todo se había tapado, pero pasó esto y todo volvió a ser como el primer día. Las heridas estaban todas intactas; nadie se había curado nada. Entonces a todos los que en el camino sostuvimos que la memoria era tan importante, la historia nos dio la razón, porque hoy día Chile es un país polarizado que está empezando a vivir de nuevo todo su trauma, pero esta vez, se supone, que es para por fin poder olvidar sanamente.

CM: En una entrevista que te hizo Guillermo García-Corales de Baylor University, tú dices que el desarrollo económico de Chile en

cierta manera ha contribuido a que la gente sienta un terror al pasado y quiera olvidarlo. Pienso que este tema se convierte en un "leitmotiv" en *Antigua vida mía* y también en *Para que no me olvides*. ¿Quisieras hablarnos sobre la nostalgia del pasado versus la modernidad que tú llamas "fragmentada"?

MS: Todos los latinoamericanos sabemos lo que significa ser parte de este continente. Resulta que de un día para otro, literalmente, Chile se apartó, decidió no ser más parte de Latinoamérica. La derecha chilena decía: "Adiós América Latina". Esa era la consigna de la derecha en Chile, porque resulta que empezó este éxito económico y la verdad es que la democracia, cuando empezó la transición a la democracia, lo profundizó en serio. O sea, hemos tenido sostenidamente durante diez años un 7% de crecimiento anual. Es una cosa bárbara, pensando que somos un país de Latinoamérica, y por lo tanto somos un país en subdesarrollo. Bueno, pareciera ser que Chile dejó de ser un país subdesarrollado y muchos de los chilenos no quieren tener más que ver con esta historia de pobres, de penas, de dolores. Entonces decidieron "modernizarse", pero de la peor manera, como lo dijeron Sussana Tamaro y Mempo Giardinelli, con un consumismo desatado, con una competencia feroz. Hoy día, yo diría, que en mi país lamentablemente la palabra felicidad es una palabra que no se articula. No es un concepto que sea parte del imaginario común de la población. Normalmente la gente no es feliz porque están todos terriblemente apurados y acelerados para llegar, no se sabe mucho adónde, pero para llegar *a*, y este *llegar a* es desesperado. Entonces, hay una irritación permanente. Santiago, una ciudad amable y encantadora en otros años, se ha vuelto una ciudad insoportable. Están todos enojados por las calles. Tú andas por las grandes avenidas y te das cuenta en los manubrios de los autos cómo la neurosis está latente; están todos a punto de explotar. La única forma de que un país tenga ese crecimiento así de sostenido, así de rápido es teniendo a su población a punto de explotar. Entonces, cuando yo me puse a escribir *Antigua vida mía*, yo miraba al frente mío y veía un país que se me iba de las manos, que yo ya no lo reconocía. Había sido un país tan encantador en otros tiempos y tan serio, un país de una historia republicana maravillosa. Había tantas razones para estar orgulloso de ser chileno, en otros años, y de repente me encontraba con este país rico, feroz, competitivo, despreciativo hacia América Latina, con gente poco feliz, y en donde todo lo que fuera pasado había que hacerse los lesos. O sea, incluso compañeros que habían estado por las causas revolucionarias hoy día estaban en las grandes empresas y se les olvidó

por completo por donde habían pasado, o han pedido perdón por haber pasado por donde pasaron. Entonces, yo escribí *Antigua vida mía* básicamente por la enorme pena que me daba este país que yo había perdido. El nuevo país moderno es totalmente fragmentado porque, por ejemplo, la riqueza está ahí a la mano, se la ve, se la palpa, la austeridad se acabó; sin embargo, es el único país del mundo que no tiene la ley del divorcio. Cuando Mempo [Giardinelli] hablaba de la mojigatería argentina, yo pensaba, "Dios mío, la Argentina no es nada al lado de la chilena". Chile hoy día aparenta ser un país libre, grande, rico, pero es todo mentira; sólo la riqueza es cierta. Los sectores muy derechistas de la iglesia católica no permiten que la población que no es católica tenga leyes propias, como si todavía estado e iglesia fueran la misma cosa como en el siglo pasado. Tenemos toda la prensa en manos de las mismas personas. Teóricamente hay libertad de prensa, pero en la práctica no hay. Hay una sola prensa; no hay diversidad de opiniones en la prensa. Tenemos las Fuerzas Armadas que tienen el pie encima sobre la sociedad día y noche amenazándola. O sea, tenemos puros poderes fácticos que hacen imposible que eso sea una democracia completa. Es una democracia completamente amarrada y supeditada. Entonces cuando hablo de fragmentación, hablo de una sociedad que no es enteramente democrática, que no ha logrado sobrepasar su problema de dictadura, que ha sido terriblemente mediocre en su transición y que, por lo tanto, tiene a una población que no es feliz, que al final es lo que más me importa.

CM: Este tema es fascinante, pero demos paso a otros temas. En *Nosotras que nos queremos tanto* hay un paralelismo entre los personajes femeninos y sus madres. Isabel nos dice que es nuestro sino el estar "condenadas a parecernos a nuestras madres" (276). Igualmente, en *Para que no me olvides*, Victoria manifiesta que un cierto odio por los hombres lo heredó de su madre y ésta de la suya (59). Así mismo, en *Antigua vida mía* Josefa nos confiesa que Celeste, su hija, sabe reconocer la tristeza de su madre desde siempre (217) como lo hicieron su abuela Adriana y su madre Marta. Violeta repite la historia de su madre y se va a Antigua con su amante (294). En *Antigua vida mía*, en la sección del *Ora Pro Nobis*, oímos las letanías de las cuatro mujeres: Violeta, Josefa, Jacinta y Celeste en sus roles de madres y de hijas, uniendo sus voces con las de sus madres y abuelas muertas "urdiendo entre ellas la alianza" (366). En esta novela, más que en la otras, la relación de las mujeres con sus madres y sus abuelas muertas es un "leitmotiv" como podemos apreciar en la mención

reiterada del poema "Poem of Women" de Adrienne Rich. Igualmente en *El albergue de las mujeres tristes*, la segunda parte titulada "La *cuarta* de Brahms" empieza con la cita de un poema de Adrienne Rich:"las hijas nunca fueron / verdaderas novias del padre; / las hijas fueron, para empezar,/ novias de la madre" (179). Esta relación rica entre madres e hijas se ha podido ver también en las obras literarias de escritoras estadounidenses, particularmente Amy Tan y Maxine Hong Kingston. Esta semejanza de hijas y madres me hace acordar también del "best seller" de los años 70, *My Mother Myself* de Nancy Friday (1977). ¿Es tan fuerte el lazo entre las madres y las hijas?

MS: Sí, es profundo y totalmente determinante. Yo no sé por qué los hombres tienen esa suerte maravillosa de tener relaciones sanas con sus padres normalmente. Es decir, se puede ser padre, hijo, abuelo, bisabuelo, etc. con una cierta sanidad, pero la línea de las mujeres va llevada con un peso que puede ser una bendición o una condena—eso depende de cada cual. Nosotras somos definitivamente el producto de cada mujer que estuvo antes que nosotras, porque como hemos sido una mayoría *relegada*—llamémoslo, por ser suave, de esa manera—entonces esta relegación ha hecho que la situación, o sea la infancia de una mujer, esté totalmente determinada por su madre, y a la vez la infancia de ésta fue determinada por la suya en un mundo como en el patio de atrás. En el patio de adelante estaba la oficialidad—llamémoslo así—los hombres, los hermanos, la vida social; todo eso pasaba en la parte de adelante de la casa. En el patio de atrás estaban las niñitas, estaban las madres, estaban las nanas que han jugado un papel importante en todo nuestro continente en la formación de tantas mujeres, siempre todas mujeres, y a veces la abuela, otras veces las tías que se quedaron solteras vivían ahí, siempre mujeres. La casa era este "household" eterno de mujeres, atrás, siempre atrás, y cada mujer iba formando a la otra en este lenguaje tácito, como líneas invisibles, y cada una iba traspasando todo lo bendito pero también todo lo maldito. Entonces, cuando leí *My Mother Myself*, ese libro tan importante de los años 70, creo que me quedé enferma y decía: "No puedo tener hijas después de esto" porque fue tal mi miedo de que todo lo que yo era inevitablemente se lo iba a pasar a una hija mujer, mientras que mi hijo estaría a salvo *a priori*, y la vida me hizo parir dos mujeres después de eso.

CM: A lo largo de *Nosotras que nos queremos tanto*, vemos un conflicto entre la vida profesional de la mujer y el convivir con el hombre amado. ¿Por qué nosotras las mujeres, Marcela, tenemos este dilema y los hombres no?

MS: Porque la vida se inventó para ellos, no para nosotras.

CM: En tus obras, Marcela, hay una mezcla de voces literarias. En un mismo párrafo encontramos la voz de un personaje y la de un narrador o narradora omnisciente, o las voces de dos personajes. Esta alternancia entre varias voces dificulta la identificación del narrador o narradora. ¿Qué importancia tiene esta mezcla de voces? ¿Es que en el fondo no importa esta mezcla porque todas las mujeres, como dice Ana en *Nosotras que nos queremos tanto*, "tenemos la misma historia que contar"? (16)

MS: En mi primera novela efectivamente, la frase con la que se cierra la novela, y que le da el espíritu a la novela es aquella de "al final, las mujeres tenemos todas la misma historia que contar". Entonces, usé intencionalmente muchas voces distintas—todas voces femeninas—cuyas historias y cuyas anécdotas eran todas muy diferentes, pero al final era la misma historia. Entonces, siempre he usado el paralelismo de voces femeninas porque me parece que en la suma se entiende mucho mejor este concepto de que al final todas las historias de nosotras es una misma historia. Por ejemplo, si en cierto momento se junta un grupo de mujeres—imaginémonos que una es una dueña de casa, la otra, es una académica, la otra puede ser una escritora, la otra, una ingeniera—¿cuánto tardan en encontrar las similitudes, aunque sus vidas sean en lo aparente absolutamente distintas? Esta identificación ocurre en toda minoría cultural. Toda minoría cultural se encuentra a sí misma en la voz del otro por el hecho de ser minoría y por el hecho de estar discriminada. Por lo tanto, el que sean muchas las voces ha sido siempre muy intencional porque creo que al final es una sola voz.

CM: Algo sumamente interesante y nada común en la literatura es el uso de la primera persona plural femenina. Encontramos en *Antigua vida mía* el uso de "Nosotras, las otras" (91, 147, 161, 163, 184, 365). Esta frase aparece en contextos de solidaridad, de comprensión, de unión; no sólo con personas presentes, sino también con personas ausentes (madres y abuelas muertas), fortaleciendo las relaciones humanas sintagmáticas y paradigmáticas entre los personajes femeninos. Esta voz es muy fuerte, particularmente en el *Ora Pro Nobis* de *Antigua vida mía*: A nosotras, las otras, nos entregaron el pasado y los recuerdos. Nos escatimaron el presente. Hoy, por primera vez, nos aceptan ser testigos del acá. (365).¿Crees que la reiteración de esta frase "Nosotras, las otras" magnifica su significación y fortalece la voz de la mujer en la sociedad?

MS: No, yo nunca he pretendido ninguna grandilocuencia y quiero ser muy exacta en decirlo. Ahora, específicamente en el caso de *Antigua vida mía*, yo necesitaba una voz distinta, una voz que aludiera a todos estos antecedentes tan fuertes de mujer por mujer y mujer y mujer, hacia arriba. Necesitaba voces externas que pudieran contar la historia—la historia para atrás—y se me ocurrió que el *nosotras* era una buena forma de poder abordar porque *nosotras* es una forma ambigua, además. ¿Quiénes eran? ¿Son realmente los antepasados de las protagonistas? ¿Son mujeres que estuvieron ahí y que vieron? ¿Es el coro griego? ¿Quiénes eran? No importa. Eran otras voces y eran voces plurales de mujeres, pero yo quiero ser precisa en enfatizar que no pretendí ninguna grandilocuencia con eso.

CM: Yo sentí que estas voces femeninas nos daban fuerza, fortalecían a los personajes femeninos de la novela y me daban fuerza a mí como lectora. En *Nosotras que nos queremos tanto* Ana da una descripción detallada de la reunión en su casa con sus amigas María, Sara e Isabel. Las historias de estas mujeres son narradas en la casa. (Isabel nos dice que la cocina es el lugar que más quiere (57) y María nos habla de su cocina y el patio de atrás—"lugar destinado a las mujeres"—(74). La casa de campo en *Para que no me olvides*, es un lugar donde Blanca encuentra el sosiego; en *Antigua vida mía*, la casa del molino tiene esta función. En tu última obra *El albergue de las mujeres tristes*, es la casa—el albergue—que reúne a veinte mujeres de diferente nivel social a compartir sus vidas en búsqueda de la paz y de la dignidad. La casa también es un lugar importante para otras mujeres escritoras particularmente Toni Morrison en *The Bluest Eye* y *Beloved*, y para Sandra Cisneros en *The House on Mango Street*. Pero la casa parece también ser un símbolo de atadura, como dice Sara: "Si parece mentira. ¡Por fin! ¡Sin hijos, sin marido, sin empleadas, sin CASA!" (*Nosotras que nos queremos tanto*, 24)¿Qué nos puede decir sobre esta temática espacial en tus obras?

MS: Yo nunca he pensado mucho por qué tengo esta obsesión con el tema de las casas. No estoy muy clara por qué, pero sí sé un par de cosas. Evidentemente que la casa es el símbolo del útero. Es el lugar seguro, es el lugar caliente, es el lugar donde el niño está en paz, y de hecho si lanzamos las teorías de Melanie Klein u otro sicólogo, el minuto del parto es el trauma horroroso de salir, de salir de ese calor. Yo creo que en nosotras sucede lo mismo: tenemos que salir. No se puede vivir en la gestación eterna, pero siempre da miedo salir, siempre es difícil

quebrar. Entonces la casa juega esos dos roles: la cosa segura, rica, calientita y también lo que te expulsa, lo que te manda hacia el mundo porque ya es hora de que estemos en el mundo, y el estar en el mundo siempre da un poco de frío.

CM: En *El albergue de las mujeres tristes,* Elena manifiesta que el sueño de la mujer, en la medida en que ésta abarcara más espacio y tuviera más reconocimiento, era ser más feliz, pero que no es así (34). Parece que el espacio y la autonomía que la mujer ha conquistado de cierta manera han desenterrado temores masculinos, sentimientos que coadyuvan muchas veces al desamor, la insatisfacción y la soledad, los llamados "males de este fin de milenio". Elena dice que "los hombres se sienten amenazados por nuestra independencia, y esto da lugar al rechazo, a la impotencia... y así empieza un círculo vicioso bastante dramático" (40). ¿Podrías elaborar sobre este tema? ¿Podrías explicar esta paradoja?

MS: Yo creo que no tengo mucho más que agregar después de haber escrito esa novela, pero sí quisiera explicitarlo. Cuando Mempo [Giardinelli] recorría la cantidad de catástrofes en las que estábamos metidos en este siglo, yo creo que una de ellas que Mempo no mencionó es la *frigidización*—no sé si exista la palabra—de los hombres. (La audiencia ríe). No estoy diciendo nada nuevo. Hace treinta años atrás las mujeres eran todas sumisas, tan pasivas, encantadoras, esclavas, queridas, amadas, como tales. De repente empezó toda esta lucha. Empezaron las primeras mujeres, las primeras feministas, a salir a la calle. Empezaron con rabia porque todo movimiento al primer momento tiene rabia. Ha ido tomando distintos carices a través del tiempo y hoy en día ya no hay rabia sino que hay consciencia, que es distinto. Pero las mujeres han salido a la calle, las mujeres hoy día trabajan. Quiero ser específica: estoy hablando del mundo occidental. No me meto ni por un minuto en lo que es Asia, África, porque me parece que esas realidades son demasiado monstruosas ni siquiera para mencionarlas. Pero, centrémonos en nosotras; o sea, América entera... Europa. Unas antes, otras después, todas salieron a trabajar, están ya en la calle. Todavía no están en lugares de real decisión, reconozcámoslo, pero, en fin, el camino va acercándose a eso. Entonces, ¿qué pasó con los hombres mientras las mujeres hacían esta pelea? Las mujeres estaban muy concentradas ante todo en hacer esta pelea porque los cambios que se estaban produciendo eran cambios feroces y cambios síquicos, muy fuertes para las mujeres; por lo tanto, era muy difícil que alguien que no

fuera mujer los entendiera porque ya a nosotras nos cuesta entenderlo. Entonces los hombres empezaron a mirar, a asustarse. Se empezaron a sentir amenazados. Eso es nuevo. Antes los hombres no se sentían amenazados por las mujeres; al revés. Y yo creo que llegó el punto y fue tal mi conciencia en estos momentos que por eso sentí la urgencia interna de escribir *El albergue de las mujeres tristes*. Llegó el punto en que todo el cuento clásico de relación de mujer y hombre se dio vueltas y empezaron a ser las mujeres las que perseguían a los hombres y ellos empezaron a no quererlas, sencillamente por no tener otra conducta paralela, ya que fueron criados para una conducta determinada. Fueron criados para amar y para entenderse con estas mujeres pasivas... las mujeres antiguas, como las llamo yo. De repente, les cambiaron el esquema, de repente la mujer al frente ya no era la que él estaba acostumbrado a tratar. ¿Qué hace frente a ella? En vez de trabajarse a sí mismo para poder entenderla en un mismo nivel, el hombre se paraliza, y el temor ancestral, el temor a la madre—digamos—empieza a aparecer de una forma rotunda. Bueno, todo esto lleva a que los hombres quieran cada vez menos a las mujeres. Es así de simple. De verdad que nos están queriendo cada vez menos, nos tienen miedo. No saben qué hacer con nosotras. Están *deserotizados*, además. (La audiencia ríe nuevamente). Es que toda esta modernidad no tiene nada de erótica. No nos equivoquemos. Cada vez ponen mujeres más estupendas en las propagandas de la televisión, las que toman Coca-Cola, las que fuman Kent, cada día más curvas, más sexo para los efectos de la publicidad, pero a la hora de la realidad... Yo supongo que el hecho de que nosotras nos hayamos "masculinizado" por haber salido de la casa, por estar en los puestos de trabajo... hasta por vestirnos como nos vestimos, toda esta misma igualdad de trato con que nosotras estamos tratando a los hombres, el lenguaje, todo eso ha contribuido a una enorme deserotización. Por lo tanto, partiendo de esta base, la *deserotización*, y si a eso le agregamos el miedo, que yo creo que es una fuerza real, estos elementos están llevando a los hombres a no querer a las mujeres. Entonces llegamos a una situación en que las mujeres están cada día más solas y más tristes.

CM: Podríamos decir que la afasia de Blanca en *Para que no me olvides* es una metáfora del silencio de la mujer. Igualmente, los colores parecen ser simbólicos en la novela, particularmente el blanco, "el color del silencio absoluto" (89). El mismo nombre de la protagonista, Blanca, es muy sugestivo. Ella es inocente, ingenua, callada. ¿Es acertada mi observación?

MS: Sí, absolutamente.

CM: Emily Dickinson es nombrada en tus novelas *Para que no me olvides* (195) y *Antigua vida mía* (72). Igualmente en *Antigua vida mía*, en el transcurso de la novela, la narradora se refiere al poema "Poem of Women" de Adrienne Rich. (147, 178). ¿Qué influencia han tenido en tus obras estas escritoras estadounidenses?

MS: Mucha. A los cuatro años me pusieron a estudiar en un colegio norteamericano, donde literalmente se rezaba en inglés. Hasta en el recreo hablábamos en inglés. A la que hablaba en castellano le pasaban una tarjeta amarilla. Entonces yo pasé trece años de mi vida pensando en inglés, como vivir en Estados Unidos. Fue algo totalmente enajenante. Yo vivía en Santiago de Chile; sin embargo, pasaba ocho horas del día en un reducto norteamericano, tanto que de repente no distinguía mucho si mi propia lengua era el inglés o no. Las cosas importantes las pensaba en inglés, escribía en inglés, etc. Cuento todo esto para explicar que inevitablemente la literatura norteamericana me ha cruzado de arriba abajo y reconozco que si fuera deudora, de quién soy deudora es de las escritoras norteamericanas. La poesía norteamericana ha sido muy importante y la he leído desde la niñez. Casi por principio yo no leía a los europeos. Después comprendí que era un error, pero durante mucho tiempo leía únicamente literatura norteamericana porque sentía que la vitalidad y la sabiduría literaria venía casi enteramente de ahí.

CM: En *Antigua vida mía*, nos dice Josefa que "Una mujer es la historia de lo pequeño, lo trivial, lo cotidiano, la suma de lo callado" (21). Dentro de lo callado,¿qué es lo más importante que nos quieres contar en tus libros? La historia de Violeta es una "historia de añoranza" (22) (205). ¿Qué añoras con tus obras?

MS: Un espacio de humanidad. Siento que cada vez falta más. En ese sentido la modernidad actual me destruye, me da terror. Siento que estamos quedándonos sin lugares sagrados, sin lugares metafóricos. Es un espacio de humanidad lo que busco.

CM: Se cree que los escritores y escritoras se identifican con los personajes que ellos crean. ¿Con qué personajes en tus novelas te identificas? ¿ y por qué?

MS: Yo creo que mientras las he ido escribiendo, con todas me he

identificado un poco. Si uno convive tan estrecha e íntimamente con un personaje, es inevitable no hacerlo. Si estoy concentrada en un personaje porque estoy preparando una novela, donde tal personaje va a ser un personaje central, trato de mirar la vida desde el punto de vista de ese personaje. Las cosas que me van sucediendo a mí las tomo desde el prisma del personaje para que sean lo suficientemente reales para que en el momento en que yo me ponga a escribir, ya sepa por dónde va, ya sepa cuál es su ritmo sin que yo tenga que dárselo. Me interesa mucho compenetrarme con mi personaje. Me acuerdo de un prólogo que escribió Henry James al *Retrato de una dama* donde cuenta que cuando empezó a escribir la novela, en lo único que había pensado seriamente era en Isabel, la protagonista. Dice que él no sabía qué acciones iba a tomar Isabel en el libro pero que no importaba porque como la personalidad de Isabel ya estaba tan definida, Isabel iba a hacer lo que quisiera. Yo creo que ese es el "approach" que un autor debería tener con su personaje.

CM: Se dice que el arte debe contribuir a un cambio social. ¿Crees que tus obras intentan hacer esto?

MS: No, yo no sería tan pretenciosa para decir algo así; pero si un libro determinado—en este caso las novelas mías, por ejemplo—pudiera ayudar a una mujer a tener un poquito más de fuerza, a atreverse un poco más de lo que se atrevió el día anterior, a inventarse esa vida que se está inventando al momento de la lectura, a sentirse más libre por diez minutos, yo creo que estaría cumplida la tarea.

CM: Violeta, en *Antigua vida mía*, al regresar sola a Chile piensa que ahí empezaba su propia vida. Dice: "siempre supe que la historia de la mujer existe en la medida en que ella se cuela en la historia de los hombres" (98). ¿Crees que esto ha cambiado?

MS: Creo que va en vías de cambiar. Yo no diría que ha cambiado. Pero sí soy más bien optimista respecto al futuro porque cuando pienso que durante cinco mil años la historia de la mujer estuvo absolutamente estática y que en treinta años ha habido la revolución que hay, cualquier historiador serio que estudie el siglo XX no va a poder ignorar que la revolución cultural más importante fue ésta, indudablemente. Entonces si en treinta, cuarenta años ha pasado lo que ha pasado y si en cinco mil años no pasó nada, tengo derecho a ser optimista y pensar que el tiempo que viene o que el siglo que viene va a darnos la bienvenida, nos va a tender los brazos.

CM: A través de tus obras, Marcela, he notado un cierto pesimismo respecto al matrimonio, no sólo por parte de los personajes femeninos, sino también por parte de los masculinos, particularmente Flavián en *El albergue de las mujeres tristes.* ¿Por qué?

MS: Yo creo que el matrimonio es perverso, de partida. Yo no sé quién lo inventó. No he estudiado suficiente historia para saber cómo se gestó este contrato. Es un contrato que les conviene mucho más a los hombres que a las mujeres. Es un contrato político y no afectivo. No hay nada que me deprima más—y me imagino que esto les pasa también a todas mujeres aquí presentes—, que cuando una piensa en una pareja casada —estoy ateniéndome al matrimonio como tal—, una pareja casada y el símbolo del cansancio, del desgaste, del aburrimiento, son como sinónimos. ¿Qué pasa con esta institución que lo que hace es desgastar en vez de embellecer? Yo creo que el matrimonio, como está pensado hoy día, es una barbaridad y que si no hacemos algo por cambiar el cuento y nos ponemos más creativos, de verdad vamos a terminar todos solteros. Además, algo que me da bastante rabia es la forma en que se utiliza políticamente el concepto de la familia, y la forma en que la sociedad actúa tranquila porque existe el concepto del matrimonio y como estamos todos metidos en él, ya que no tenemos otra alternativa. De repente una se inventa alternativas propias. Yo me he inventado no casarme, he inventado vivir en dos casas con mi compañero y no en la misma; o sea, voy inventando cosas en el camino para que la vida sea simplemente más bonita, más entretenida. Esta antipatía que le tengo al matrimonio es un producto de la vida diaria, de ver todo lo que pasa a mi alrededor, es un producto de ver a las mujeres esclavas dentro de esta institución. Entonces no puedo sino hacer que esto se traspase en mis novelas.

CM: Una paradoja muy interesante se plantea Blanca en *Para que no me olvides.* Al pensar en su relación extramarital, ella dice "Mi relación con Dios nunca fue elaborada. Por ello me es difícil explicarme cómo, por qué cuando me fui de lleno al pecado, nunca estuve más cerca de Él" (207). Parece que el amor le devolvió a Blanca la fe en la vida y en Dios. ¿Quisieras elaborar sobre este tema?

MS: El medio social de donde yo provengo era enteramente católico y enteramente puritano. Entonces con el tiempo le fui tomando una verdadera aversión al catolicismo al ver como subyugaba a la mujer, como impedía que los seres humanos fueran más libres y fueran más

felices. Si nos atenemos a la forma en que ciertos católicos viven su religión, la verdad es que la mujer no tiene ningún espacio. Las estructuras de la iglesia católica son las más reaccionarias desde el punto de vista de la mujer. De partida, las monjas son monjas; solo hay sacerdotes. Ellas no pueden dar los sacramentos y ni hablar de la posibilidad de llegar a ser Papas. Entonces la religión católica fue para mí—en la forma en que yo la viví, insisto—muy encarceladora. Soy perfectamente respetuosa a la forma en que otra gente la ha vivido. Entonces lo que yo podría elaborar sobre esa frase que Cecilia leyó es que cuando una se sale de esas estructuras, quizás ahí un encuentro con Dios realmente sea posible, en caso que realmente Dios exista.

CM: Finalmente, Marcela, ¿qué nos puedes decir sobre el género en la literatura?

MS: Evidentemente que todo escritor y escritora escribe para todos. Nadie escribe para los hombres, nadie escribe para las mujeres. Escribimos para los seres humanos, de eso no hay discusión alguna, pero ¿desde dónde escribimos? Yo creo que ese es el tema que me interesa a mí. Cuando Rosa [Montero] dice que el género es uno de los tantos elementos de la escritura, yo no estoy de acuerdo. Incluso cuando Rosa decía que ella se sentía mucho más cerca a un escritor español contemporáneo de ella, urbano, que a una mujer en Sudáfrica de setenta años, pensé en Nadine Gordimer específicamente, que es esta mujer de setenta años que vive en Sudáfrica. Yo me siento mucho más identificada con Nadime Gordimer, o con Toni Morrison que es negra y que tiene todos los elementos distintos a los míos, que lo que me siento con mis compañeros chilenos de mi generación y con lo que escriben ellos. El tema del género lo siento mucho más rotundo de lo que mis compañeras [Rosa Montero y Sussana Tamaro] dijeron antes. Yo pienso que cada uno de nosotros, cuando escribe, escribe desde algún lugar; nadie escribe desde la neutralidad. Unos escriben, por ejemplo, desde la aventura, desde lo policial, desde lo íntimo, desde lo sicológico, en fin... Yo no tengo ningún problema en ser la única mujer en América Latina—porque todas mis demás compañeras no están de acuerdo—que escribe desde este espacio que significa ser mujer. Ese es mi lugar y quiero dejarlo claro.

—Cecilia Mafla-Bustamante
Arizona State University

OBRAS CITADAS

García-Corales, Guillermo. "Nostalgia versus modernidad: entrevista a Marcela Serrano". *Confluencia* 3.1 (1997): 228-34.

Serrano, Marcela. *El albergue de las mujeres tristes*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1997.

———. *Antigua vida mía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.

———. *Para que no me olvides*. Santafé de Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1993.

———. *Nosotras que nos queremos tanto*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1991.

Los territorios imaginarios de un novelista chileno

Digamos que la conversación con Roberto Castillo Sandoval se realizó en la terraza de observación del Empire State Building, el mismo lugar al que en los años 30 acudía el boxeador chileno Arturo Godoy, por superstición, cada vez que le tocaba combatir en Nueva York. Roberto se encontraba recopilando material para una serie de obituarios ficticios y para una próxima novela sobre el corazón. Había tomado una cantidad algo excesiva de café, como pidió que se consignara al publicarse este diálogo, pedido que cumplo como retribución por haberme convertido en personaje de su novela.

V. Cortínez: ¿Cómo te presentarías ante quienes no conocen tu trabajo?

R. Castillo: Como aprendiz de novelista, un chileno que ha vivido la mitad aritmética de su vida fuera del país de su infancia y que por eso se siente atraído irresistiblemente por temas que siempre han sido vitales para toda literatura: la memoria, la nostalgia, la mutación constante, lo imperecedero, el paso del tiempo, los viajes y los regresos.

VC: Hay gente que viaja, que emigra, que regresa, que recuerda, pero no todos sienten la inclinación por escribir novelas. ¿Por qué crees tú que lo has hecho?

RC: Vargas Llosa, cuando explica su concepto del novelista como "suplantador de Dios", dice que escribir novelas es una rebelión frente a la realidad, esa misma realidad que Ortega llama "bárbara, brutal y muda". La idea que tengo de mi tarea como escritor es más concreta y más limitada; el dios frente al que me rebelo es el dios de la Historia, tanto de mi historia personal como de la historia colectiva que le ha impuesto sus coordenadas. Es una tarea de contradicciones y de ambigüedades, a veces estoy seguro de que es una causa perdida, que nunca se puede comunicar verdaderamente nada, y otras veces siento un optimismo desmedido, es un vaivén constante. Tal vez por eso lo que más me gusta de mi novela es el título: *Muriendo por la dulce patria mía*, que es un verso robado al *Arauco domado* de Pedro de Oña. Nicanor Parra me dijo que era un título que se puede poner al revés o al derecho, como algunas chaquetas, y tiene toda la razón.

VC: ¿Y cómo describirías tu novela?

RC: Esta primera novela está construída en torno a la historia de un boxeador, Arturo Godoy, que en 1940 fracasó dos veces en su intento de conquistar para Chile el título mundial de los pesos pesados. El texto da cuenta no sólo de las peripecias de Godoy y su tiempo, sino del proceso mismo de la escritura, hecha a más de medio siglo de distancia. Por todo esto, el título de mi libro oscila entre la exaltación del sacrificio por la patria, por un lado, y el desengaño rencoroso, irónico, del discurso patriótico. Tengo una relación de amor y odio con mi país, y el intento de dirimir esta relación tan íntima y tan contradictoria es algo que me mueve a escribir. Al final es mucho más el amor que el odio, claro. También debería consignar, como parte de mi presentación, que me gano la vida como profesor de literatura en Haverford College, Pennsylvania, y que recientemente empecé a escribir columnas de box en *Las Últimas Noticias*, el mismo diario santiaguino de Mr. Huifa, el periodista deportivo al que alude mi personaje Mr. W.I. Farr. La ficción desemboca en la realidad de maneras imprevistas, como tú bien sabes.

VC: ¿Te consideras parte de la llamada "Nueva Narrativa" chilena?

RC: Cuando apareció mi novela en 1998, se dio por sentado en Chile que yo era un representante más de la nueva narrativa. Me publicaba Planeta, era relativamente joven, corrían los últimos años de la década de los 90, había escrito una novela sobre Chile. Tomando en cuenta esas señas de identidad, yo cabría a primera vista en el esquema general de la nueva narrativa. Pero la verdad es que me siento más lejano que cercano a los escritores emblemáticos de la nueva narrativa (Contreras, Fuguet, Fontaine, Eltit, Franz), por varias razones. La primera es que me formé fuera de Chile; me fui a los 21 años, antes de haber tenido la posibilidad de participar plenamente en la vida literaria chilena. De hecho, mis primeras publicaciones serias fueron poemas en inglés en la revista literaria de Kenyon College, donde fui a dar el año 79. Por suerte para mí, esa universidad perdida en medio de Ohio tenía una tradición literaria muy rica; ahí fue donde John Crowe Ransom estableció los cuarteles de su movimiento poético en los años 40, fundando la prestigiosa *Kenyon Review* y atrayendo un montón de poetas y escritores jóvenes a ese campus bucólico. Entonces, por suerte, aterricé en un medio donde la poesía era muy bien estimada—la competencia para formar parte del comité editorial de *HIKA*, la revista literaria estudiantil, era feroz, y llegar a publicar allí era todo un logro. Kenyon se considera

a sí mismo como "país de poetas" con la misma naturalidad con que lo hacemos en Chile. También fue en Kenyon donde tuve la tranquilidad para leer de todo, todo lo que me cayera en las manos. Le dediqué gran parte de mi tiempo a devorar lo que tuviera relación con la historia o la política chilena. Me pasaba los días hurgando en la biblioteca, poniéndome al día con la información que en esa época simplemente no circulaba o no era accesible en Chile—de esa forma se forjó esta relación tan paradójica que tengo con mi país: lo he llegado a conocer a fondo gracias a la distancia. Esto me diferencia de esos escritores que han estado siempre presentes en el territorio geográfico del país, y para quienes el problema de la "chilenidad" o de la identidad nacional o cultural no tiene la importancia central que tiene para mí y para quienes hemos escrito desde afuera. Siento mucha afinidad, en cambio, con la visión descarnada y tierna del exilio en Leandro Urbina (*Cobro revertido*) y con el intento de recuperación histórica de Sergio Missana (*El invasor*), que escriben desde Canadá y desde California, respectivamente. Creo en la cultura y en la historia, no en las limitaciones del territorio. Me parece más bien anecdótico eso de la "loca geografía" de Chile, pero sí creo importante explorar todas las regiones, las conocidas y las recónditas, de la "loca grafía", la loca escritura de Chile. Me parece mucho más relevante conocer los territorios imaginarios de Chile, porque Chile es, más que un territorio, una serie de invenciones y reinvenciones de orden literario proyectadas en un escenario histórico, con grandes hitos como *La Araucana* de Ercilla, el *Canto general* de Neruda, *Casa de campo* de Donoso, la poesía de Parra, de Lihn y de Zurita.

Me separa además de la nueva narrativa el hecho de que a diferencia de esos autores emblemáticos, no participé en las diversas instancias formales o informales que—reconózcanlo o no—deslindaron a ese grupo. No estuve en ningún taller, a diferencia de muchos de los que pasaron por el de Donoso, o el de Lafourcade, por lo que cualquier afinidad estética o temática con ellos es, como se dice en las advertencias de ficción, mera coincidencia. No siento, por ejemplo, la necesidad de distanciarme de la influencia del *boom* como lo hacen explícitamente autores como Alberto Fuguet o Sergio Gómez e implícitamente casi todos los demás (con las excepciones de Isabel Allende o Luis Sepúlveda, quienes tampoco son en rigor parte de la "Nueva Narrativa"). Tal vez porque he vivido tanto tiempo en "McOndo", Macondo no me asusta, no me incomoda, ni me sofoca más de la cuenta. Creo que los aportes del *boom* a la novelística en español son demasiado profundos como para descartarlos a punta de manifiestos. A los novelistas norteamericanos,

por lo general, no se les ocurre renegar así del condado de Yoknapatawpha, aunque hagan cosas muy diferentes a las de Faulkner, mientras que a veces en América Latina se advierte la necesidad de guillotinar al rey anterior para poder ponerse la corona, o para adelantar la sucesión. Prefiero leer la historia literaria de América Latina como una continuidad, à la Fuentes, y no como una serie de descabezamientos, usando el término de Ibargüengoitía, o como golpes de estado literarios, con bandos y declaraciones de principios, y borrón y cuenta nueva.

Me parece que la nueva narrativa formuló una invitación a la lectura diferente a la mía, principalmente porque estamos en contextos y tiempos distintos. A fines de los 80 o principios de los 90 no había una disgregación o tal vez una variedad como la que existe hoy entre los narradores chilenos, y la relación entre literatura y sociedad, o entre literatura y nación, era menos compleja, para bien y para mal. Por lo menos se manifestaba de manera menos compleja. Se venía saliendo de una dictadura y se conservaba algo de esa inocencia voluntariosa—o del voluntarismo inocente—que caracterizó el inicio de la transición. Una novela como *La ciudad anterior*, que es una novela política enmascarada como novela sicológica, llena de alusiones más bien tímidas al régimen militar, no tendría hoy la resonancia profunda y merecida que tuvo entonces. Creo, en cambio que pasa precisamente lo contrario con *Oír su voz*, y en cierto modo con *Mala onda*; con el tiempo se ha revelado, especialmente en el libro de Arturo Fontaine, el verdadero alcance de esa novela, que ofrece una mirada demasiado cáustica como para haber sido apreciada en el Chile previo al arresto de Pinochet en Londres. Ha habido una transformación y una fragmentación ética y política, un desgaste del consenso que aceleró el fin de la dictadura, y el público "está en otra", sin un mapa claro para ubicar a los autores. Por lo mismo, no creo que *Oír su voz* vaya a tener una segunda oportunidad, a menos que los lectores profesionales—o el mercado—se encarguen de crear un contexto receptivo como el que existió antes. *Mala onda* se salva, porque siempre habrá lectores jóvenes.

VC: ¿En qué sentido vives en McOndo?

RC: McOndo es lo contrario de Macondo, no solamente porque se refieren a dos mundos diferentes, sino porque además McOndo es una especie de *sound-bite*, mientras que Macondo es una síntesis profunda. Hay algo efímero y desechable en McOndo, lo que puede fascinar en un comienzo, como novedad, pero que revela muy luego sus limitaciones.

Macondo es un pueblo-palimpsesto, con calles llenas de graffiti

geniales que cifran toda una tradición literaria y toda una historia. No solamente la historia de los hechos, sino también una arqueología viva y muy completa de los modos de escribir el Nuevo Mundo. Cada vez que abro *Cien años de soledad* me asombra la manera en que acoge nuevas lecturas, cómo se revelan vasos comunicantes entre textos, regiones, historias, voces. Entiendo que puede abrumar y causar resquemor, porque como totalización es muy efectiva. Uno se queda con la pregunta ¿y después de esto, qué queda por hacer? La respuesta es que queda mucho, por supuesto, la literatura es inagotable, y si se considera a Macondo como un punto de partida y no como el fin del camino, la traición a la tradición no tiene por qué ser tan absoluta.

Cuando digo que vivo en McOndo, quiero decir que vivo en Estados Unidos, y este país es como la Mecca hacia la cual apuntan los McOndinos cuando hacen sus oraciones, el centro de la globalización cultural, el punto en que parecen convergir las peregrinaciones del nuevo siglo, para después dispersarse de nuevo por todo el mundo. Es el reino donde se habla inglés, el de la web, de MTV, de la sociedad de consumo, del supuesto fin de las ideologías, de la post-modernidad devoradora que ya no tiene tiempo ni interés en divagaciones como las que preocuparon al siglo XX. Un lugar donde los Quentin Tarantino son endiosados (convertidos en *celebrity*) sin mayores objeciones, mientras se olvida—relativamente hablando, claro—a Bergman y se ignora a un Raúl Ruiz o a un Terence Malick, un lugar donde la cultura chatarra es elevada a alturas que resultan bochornosas incluso para los que la crean. En ese sentido digo que vivo en McOndo. Pero también hay que decir que este país es mucho más que McOndo, que lo que se proyecta en MTV y se consume en todo el mundo como "realidad" es apenas una sombra de la complejidad real y de la riqueza que se vive aquí. McOndo es una reducción y no una ampliación fértil. Es un gesto publicitario al que se le ha dado una importancia excesiva. No veo una propuesta seria, letrada en el mejor sentido de la palabra, sino una reacción sin mayores consecuencias. La queja contra el empaquetamiento "mágico-realista" de la literatura latinoamericana en los EE.UU. tiene méritos muy profundos, pero está hecha en términos que se asemejan a los de una querella por infringir una marca registrada, o por apropiación de identidad: Will the "real" Latin American writers stand up? A lo mejor es una fase necesaria para una renovación, quién sabe.

VC: ¿Te sientes más afín a los escritores que viven fuera de Chile, como Isabel Allende, Ariel Dorfman, Luis Sepúlveda o Marcela Serrano?

RC: No me siento particularmente afín a Isabel Allende, a Luis Sepúlveda o a Marcela Serrano, por asuntos de estilo y de temática. Los respeto mucho a los tres, y cada vez que enseño a Isabel Allende (especialmente *La casa de los espíritus y Paula*) me impresiona la fuerza de su llegada al lector, la profundidad de sus dotes como narradora. Isabel Allende hace que contar historias parezca fácil. Con Luis Sepúlveda y Marcela Serrano a veces siento el efecto "máquina del tiempo"; son narradores eficientes, pero los siento desfasados, uno metido en el de las narraciones de aventuras masculinas y la otra en la época del despertar del feminismo, pero sin complicaciones auto-irónicas, como si nada hubiera pasado desde Coloane o García Márquez, en un caso, o los escritos de feministas norteamericanas de la década de los 70, en el caso de Serrano. Con Ariel Dorfman me siento más afín que cualquiera de este grupo que mencionas, porque al fin y al cabo también pertenezco al mundo académico y comparto con él una visión (un ideal, si es que se puede todavía usar esa palabra del siglo pasado) acerca del modo en que el intelectual debe concebir su tarea: de modo integral—orgánico sería la palabreja correcta en otros tiempos—, buscando espacios públicos en los cuales dialogar con el poder político o intervenir directamente en los debates del momento. Además Dorfman también es un despatriado, mucho más que yo, porque él cometió el pecado mortal de nacer en Buenos Aires de padres suizos, y el nacionalismo chileno—que es como una hiedra que mete sus tentáculos en los corazones más abiertos—le ha negado muchas veces su identidad nacional: que es gringo, que es judío (como si eso excluyera ser chileno), que es argentino, etc. Pero creo firmemente que esa perspectiva "lejana" es lo que le permite conocer muy bien al país que él eligió como propio. ¿Cuántos compatriotas elegirían ser chilenos, teniendo las opciones que Ariel tuvo entre chileno, argentino, norteamericano, o suizo—y por lo tanto europeo? Y lo que siempre digo de él cuando se lo ataca entre chilenos, muchas veces por franca envidia: el que conozca Chile mejor que Dorfman que lance la primera piedra. Los aportes de Dorfman son muy valiosos, y duraderos. El primero es su crítica siempre vigente (a pesar del cambio de mundo entre los 1960 y hoy) al imperialismo cultural en su estudio sobre los *comics*; en eso fue señero y se adelantó por lo menos 20 años a la moda de la crítica a los medios de comunicación que hoy son parte de los estudios culturales. Lo otro es su reflexión ética, que yo veo muy bien plasmada en su obra de teatro *La muerte y la doncella*, que mucha gente creía pasada de época, pero que demostró su pertinencia luego del arresto de Pinochet en Londres. Todos los problemas de la reconciliación chilena están condensados ahí, desde el asunto de la memoria personal

y colectiva, la verdad y la mentira, el perdón y la justicia. Cuando la obra se estrenó en Broadway, años luz antes de que nadie soñara que Pinochet iba a ser enjuiciado, fue un éxito, y la película, con Sigourney Weaver y Ben Kingsley, tuvo muy buena acogida, pero en Chile no duró más de una semana en cartelera. Ahora, sin embargo, un grupo teatral la ha puesto en escena en Santiago, en un ambiente mucho más receptivo. Más que afinidad literaria, es una empatía y un respeto que siento por el trabajo de Dorfman. Pero siento, junto con todo esto que te digo, una distancia generacional con los cuatro autores que mencionas, y eso aminora la afinidad de sentirme tan en su compañía "en tierra de infieles". Para mí, esa distancia generacional se manifiesta en la predisposición de los escritores de la generación anterior a hablar por todos "nosotros", cosa que yo veo como muy problemática, al punto de considerarla imposible. Afinidad real, literaria, la siento con José Leandro Urbina y con Sergio Missana, pero también con una escritora que vive en Boston, Elena Castedo, cuya novela *Paradiso* yo considero una obra maestra. (Y si hablamos de expandir un poco las fronteras, me identifico mucho con el proyecto narrativo de Tomas Eloy Martínez, que también vive por aquí cerca, en New Jersey, y su amalgama tan particular de historia y literatura).

VC: ¿Qué caminos específicos te abrieron los escritores del *boom*? ¿Sus huellas te ayudan a escribir mejor?

RC: Los escritores del *boom* revitalizaron la literatura latinoamericana no solamente en el sentido de incorporar nuevas técnicas, estilos, o temas, sino porque abrieron la puerta para releer a sus predecesores. Donoso le da un brillo nuevo, y vigencias insospechadas a las observaciones de Blest Gana acerca de la dinámica entre clases sociales en Chile, Vargas Llosa invita a leer a Ciro Alegría, y Alegría te manda a Matto de Turner, por ejemplo. Fuentes hace algo similar con Azuela, con Gallegos, pero también incorpora a su trama a Cervantes y a la Celestina. García Márquez hace lo propio, rescatando de las fauces de la selva a su compatriota Rivera y llegando hasta las crónicas de Indias, igual que Carpentier. Cortázar dinamiza la riquísima tradición cuentística del Río de la Plata. Todos ellos remiten de alguna manera al trabajo de Borges. Pero al mismo tiempo no vacilan en ser cosmopolitas, y sería largo detallar cómo se incorporan (y cómo llegan a modificar) a la tradición y los ritmos literarios a nivel mundial, al punto de preparar el terreno para proyectos narrativos como el de Salman Rushdie, por ejemplo. Es decir, ellos abrieron el camino ancho de la literatura, más

allá de regionalismos. El segundo camino es el de la preocupación por la historia y por la tarea de hacer memoria histórica colectiva sin pasar a llevar la sensibilidad individual. Lo que Donoso enseña sobre historia de Chile no lo puede contener un libro de historia, y lo mismo se puede decir de los demás, cada uno a su manera. El que quiera deshacerse de este legado tan rico está loco, o es un genio que puede dispensar de modelos, cosa que en la literatura es imposible. A mí ese legado inagotable me sirve indudablemente para tratar de escribir mejor. Aparte de las enseñanzas que dejan las lecturas de sus propias obras, escritores como Vargas Llosa, Cortázar y Fuentes se han dedicado a reflexionar críticamente. Vargas Llosa incluso se ha dado el tiempo de escribir una valiosa guía para novelistas, que yo he leído con provecho. Como sabes, tuvimos la suerte de ver en persona cómo Carlos Fuentes vivía y respiraba literatura en sus cursos de Harvard. Su disciplina y dedicación personal siguen siendo un ejemplo muy valioso. Creo que tenemos que hacernos merecedores de tener estos maestros, sin endiosarlos y sin pasar por alto los desacuerdos de todo orden, pero muy conscientes de la riqueza que ofrecen.

VC: ¿Cómo ha sido la recepción de tu novela?

RC: Hay varios tipos de recepción. Primero me voy a referir a la que se dio en medios cercanos al mundo de la literatura, y después a la recepción, más vehemente, y más interesante, hasta cómica, que se dio entre el público en general.

Dentro del primer grupo de lectores hay diferencias que me parecen interesantes. Cuando Carlos Orellana, el editor general de Planeta, me llamó para comunicarme que iban a publicar *Muriendo por la dulce patria mía*, le pasó el teléfono al novelista Darío Oses, para que me dijera las razones precisas por las que les había gustado mi libro. Oses se refirió principalmente al tema de la crítica de la masculinidad que según él atraviesa toda la novela—cosa muy cierta, hasta inevitable, por tratarse de la historia de un boxeador. Por supuesto que la lectura de Oses, autor de *Machos tristes*, estaba influenciada por su propia obsesión con el tema del machismo y la identidad masculina en la sociedad chilena, la relación de la masculinidad con el poder y la violencia. Los lectores letrados (uso el término para diferenciarlos de los lectores *amateurs*, en el buen sentido) en Chile se fijaron con especial atención en este aspecto desmitificador de la novela, en el cuestionamiento de los mitos nacionales, el intento de conectar diversos episodios y períodos históricos. Fue una lectura arraigada, anclada en

la realidad circundante, en la que se privilegió el contrarrelato histórico de la historia de Arturo Godoy como revelación de una "zona del alma nacional", como escribió Rodrigo Pinto en *Caras*. Por otra parte, los lectores que viven o han vivido fuera de Chile, tengo la impresión, han percibido con mayor claridad la importancia de la figura del narrador expatriado en el proceso de entretejer la ficción con la historia, la memoria con la imaginación, el periodismo con la literatura. No te hablo de una escisión diáfana entre lectores "de adentro" y lectores "de afuera", sino de grados de empatía con ciertos aspectos de la novela, pero en general, y como es esperable, lo "nacional" se da más por sentado dentro que fuera de Chile. Lo nacional es el aire que se respira en común.

Mención aparte merece la reacción de Enrique Lafourcade, porque está a medio camino entre la recepción de la crítica especializada y la del público en general. A mí me interesaba particularmente lo que diría Lafourcade, porque en mi libro puse alusiones muy directas a su novela *Mano bendita*, como la presencia de su personaje principal, Evaristo, en el *entourage* de Arturo Godoy. Más que un guiño literario, se trata de una sacada de sombrero de mi parte en reconocimiento a Lafourcade por haber escrito la novela de boxeo que usé como contramodelo: *Mano bendita* es precisamente lo que yo no quería escribir, no porque no sea una buena novela, que sí lo es, sino porque me ayudó a mantener a raya las tentaciones de la fórmula genérica de la novela de boxeo, con su estructura tan rígida: *rags to riches*, seguida por el descenso del protagonista, a veces brutal, a la pobreza original, o a un lugar peor donde ya ni siquiera hay esperanza, donde reina la demencia y la sordidez. Además, me interesaba su opinión, porque tiene una tribuna privilegiada en su crónica dominical de *El Mercurio*, y mucha gente lo lee.

Lafourcade empezó su artículo, titulado como la novela, hablando con sarcasmo acerca de mi "calidad de revolucionario aficionado", para luego caracterizar el libro como "desordenado cuerpo de crónicas y memorias". Acto seguido, sin transición, simplemente transcribe pasajes completos de mi novela, sin dejar muy claro dónde comienzan y dónde terminan las citas, y los mezcla con observaciones de su propia cosecha, hasta que paulatinamente se borra la distinción entre el material habitual de su crónica dominical—reminiscencias, anécdotas y curiosidades—y el contenido de la novela que estaba comentando. Por ejemplo, cita completo el texto de una carta del autor de *Raza chilena*, Nicolás Palacios, a Miguel de Unamuno, escrita con la ortografía de Andrés Bello, calificándola de "notable" y aventurando que "con

seguridad hubo varias" del mismo tenor. La carta y la mayoría de los episodios citados y apropiados por Lafourcade (como el de la invención de la "chilenita", la maniobra de acrobacia futbolística) son ficticios, exageraciones hechas a partir de una imitación de la tradición oral de la mitología deportiva, que existe no sólo en Chile, sino en toda América Latina. No queda claro hasta qué punto el cronista-reseñador está consciente del juego entre invención y realidad que es la base de mi novela. Meses después, en su resumen del año literario, Lafourcade reconoce el carácter de novela de mi libro, y la destaca, pero esa primera impresión, esa primera lectura pública no deja de ser interesante, porque es muy similar a la de quienes leyeron la novela inocentemente, es decir, haciendo caso omiso de las advertencias, vacilaciones y desmentidos sembrados por todo el texto como si fuera un campo minado: ¡ojo, que es ficción!

VC: ¿Te estás refiriendo ahora al segundo grupo de lectores?

RC: Sí. A pesar de que desde la portada se anuncia claramente que se trata de una novela, hubo lectores que sucumbieron a la tentación de leer el libro como si fuera un recuento histórico de hechos reales. Esto no se debe solamente a que la novela se apoya en hechos verídicos, sino a un esfuerzo deliberado de mi parte por mimetizar, por disfrazar minuciosamente el discurso literario con el discurso periodístico, y por ponerlo además en manos de un narrador que se declara historiador a pesar de sí mismo. (Gabriela Capraroiu y Claudia Mesa, tus estudiantes de UCLA, han escrito muy bien sobre este asunto y me ayudaron a darme cuenta de lo constante que es en el libro). Sin que me lo propusiera conscientemente, cada capítulo deshace el tejido del capítulo anterior, pero este proceso de autosubversión narrativa es solapado y no siempre puede contrarrestar la autoridad "histórica" del relato. José Promis en su reseña de *Hoy* decía que los lectores familiarizados con el concepto de "entramamiento" (*emplotment*) de Hayden White—la idea de la interacción dinámica inevitable entre el discurso historiográfico y el discurso literario—podrían navegar mejor las páginas de mi novela; de lo contrario se tendrían que preguntar a cada momento si el episodio que leen es o no verídico. Pero hay una tercera posibilidad, que es que los lectores no estén familiarizados con esa dinámica de la escritura descrita por White, ni tampoco estén dispuestos a realizar las operaciones críticas mínimas a que el texto invita abiertamente. O sea la tercera posibilidad es la de la "mala lectura", que no es necesariamente una lectura de mala fe, sino una lectura limitada. Tan limitada como aquélla que se restringe a la parte teórica o la parte estrictamente literaria.

Me vi forzado a dar cuenta de la novela de una manera poco acostumbrada, como si hubiera escrito una biografía y no una novela. La familia del Arturo Godoy de carne y hueso reaccionó muy negativamente, llegando incluso a amenazar con juicio y con impedir el lanzamiento de la novela. La prensa se agarró del aspecto escandaloso del asunto y de repente lo que estaba en el tapete no era la calidad literaria del libro, sino su veracidad y mi honestidad. En esa jungla mediática, no servía de nada reiterar que se trataba de una ficción, o tratar de razonar, porque, por una parte los periodistas de radio y de televisión querían mantener el drama de la confrontación, y los parientes de Godoy querían mantener la situación antagónica. Enfrentarse a ese tipo de irracionalidad fue una experiencia algo traumática, que al mismo tiempo me hizo reflexionar acerca de los límites éticos de la ficción.

VC: ¿En qué sentido? ¿Te parece que se le puede pedir a la ficción que se ajuste a los parámetros más objetivos de la realidad, a lo factual?

RC: No, eso sería poco productivo, sofocante. Pero sí hay que tener conciencia de que la autoridad cognoscitiva tiene un peso específico en la sociedad. Déjame que te dé un ejemplo de lo problemático que puede ser blandir la fuerza de la escritura de manera irresponsable: el caso de la reciente biografía de Ronald Reagan, en la que el autor se da el permiso de inventar personajes ficticios para facilitar el acceso del lector a momentos íntimos de la vida del personaje histórico, sin dejar claro que se trata de una ficción. Vargas Llosa ha dicho, y estoy de acuerdo con él, que esto es ilegítimo en una biografía, que se trata de una traición a la confianza del lector, quien ha aceptado el pacto implícito de confianza en la descripción del texto como "biografía". Además, hay que considerar que se dirigía a un público que de partida confunde con demasiada facilidad las ficciones de su propia historia con la realidad, con consecuencias reales. Es como gritar "¡Incendio!" en un teatro lleno.

VC: Pero tú trataste de dar las advertencias del caso desde el comienzo de la novela.

RC: Sí, pero al mismo tiempo tengo que reconocer que también me esmeré en escribir una novela que no fuera fácil de leer solamente como novela. Es un texto que cuestiona los pactos implícitos con el lector al mismo tiempo que hace lo posible por seducirlo, y que echa mano de todos los recursos necesarios para borrar la distinción entre ficción y

realidad: el narrador aparentemente tiene un nombre idéntico al del autor, hay coincidencias entre la biografía del autor que aparece en la contratapa y las circunstancias del narrador, hay un esfuerzo sostenido en cada línea por ofrecer verosimilitud. Mi propia familia no podía distinguir bien las diferencias entre el narrador y yo, y se asustaron cuando leyeron que el narrador se moriría de SIDA. Me aproveché de lo que Martínez Bonati llama la "conceptualidad común" (el mundo de los mitos históricos, de las narraciones incuestionadas que flotan en el aire), y eso tiene consecuencias que hay que enfrentar, reconociendo que la "mala lectura" era inevitable, de alguna manera buscada justamente para producir ese efecto, para provocar. Incluso hubo lectores profesionales que, sorprendentemente, tuvieron problemas "de género" con la novela, a lo mejor por ese vaivén sostenido, por mi insistencia por no "disolver las paradojas" de que habla Martínez Bonati, sino por sostenerlas, para buscar un grado mayor de efectividad, y realmente tomarle la palabra a Henry James de que todo cabe en la novela. Pero, como dicen los gringos, de a dos se baila el tango, y si el lector exige veracidad, tiene que estar dispuesto a aceptar el desafío de saber distinguir entre ficción y realidad. Ésa es una de las pocas cosas que yo estaba semiconsciente de estar haciendo en la novela: poniendo un desafío para que fueran los lectores los que determinaran los límites entre ficción y realidad. Uno de los capítulos del libro (el primero que escribí, y que después terminó al medio de la novela) es el que se titula "Gullible", donde hay una disquisición bastante explícita acerca de la credulidad de los lectores que se tragan todo y que a su vez son engullidos por lo que leen, un canibalismo mutuo. Una de las reacciones que más me impactó (aparte de ser tratado de "infeliz" por la viuda de Godoy) fue la del hijo de Arturo. Ante la explicación de que se trataba de una obra de ficción, exclamó una frase para el bronce: "¡Esa ficción miente!", que a mí me dejó en las cuerdas, porque revelaba una desazón muy íntima, un malestar muy genuino con lo que él consideraba que se le estaba haciendo a la figura de su padre muerto, y simultáneamente mostraba a todas luces que no tenía la menor idea de cómo leer el libro. Tuve sentimientos muy contradictorios cuando vi en la prensa que a pesar de que seguía renegando de la novela, empezó a apuntalar su crítica usando "hechos" que yo mismo había consignado en mi libro, sin saber que esos "hechos" (como el de la película que Godoy habría hecho con Ann Sheridan) eran parte de lo inventado. Tenía razón al decir "esa ficción miente", pero no por los motivos que él creía. Si ni la familia del escritor ni la familia del personaje principal saben distinguir entre ficción y realidad, entonces ¿qué sabrán del resto de la historia? ¿Qué

saben de la memoria histórica más amplia? ¿Cómo se ancla el conocimiento a partir del cual vamos construyendo nuestra vida?

VC: Estos son problemas eminentemente literarios: ¿de qué manera la academia afecta, para bien o para mal, el proceso creativo?

RC: En mi caso, lo nutre, sin duda, pero de maneras que no son evidentes sino hasta después del momento de escribir. Para mí escribir es un placer abarcador y, como en todo placer, hay momentos de reflexión, pero priman los momentos de abandono absoluto al goce de la invención. Los materiales esenciales de *Muriendo por la dulce patria mía* los escribí casi como en un trance; después ya viene la reflexión en la reescritura, que para mí también es un proceso muy placentero, como un juego. Ahí es donde se nota la influencia de la academia. Pero es equívoco desvincular las dos partes del proceso. Te doy un ejemplo: la novela no se armó en mi cabeza hasta que no me imaginé un día la escena final: el "Circo de las Maravillas" y sus alegorías de la historia, con el discurso de Galvarino, el ayudante manco de Arturo Godoy. Yo había escrito antes un artículo académico sobre *La Araucana* y el *Arauco domado* en el que delineaba las diferencias entre los dos poemas épicos con respecto al asunto del territorio. Mi contención básica en ese trabajo era que para Ercilla el territorio se divide simplemente entre dos bandos claramente definidos, mientras que para Oña, criollo nacido en la frontera de Arauco, funcionan distinciones mucho más sutiles, mucho menos esquemáticas que las que manejaba el peninsular: hay diversos estamentos que se relacionan entre sí de maneras variadas y contradictorias. Siguiendo el ejemplo de Fuentes cuando habla de "épica tambaleante" y "épica degradada", podríamos decir que la de Pedro de Oña es una épica terremoteada. El discurso final de Galvarino no está dirigido al enemigo español, sino a los "indios amigos" de los españoles, los compatriotas traidores para quienes el sacrificio de Galvarino resulta incomprensible. "No dejo de morir sin alegría, muriendo por la dulce patria mía", dice, pero agrega que no quiere llamar "nuestra" a esa patria, por no ser igual a ellos. No quiere que se llame a Chile "engendrador de hijos tan infames". Para mí fue claro que en ese espectáculo patriótico de circo pobre no podía hablar una figura heroica, épica, como la de Caupolicán o la de Lautaro, sino una figura patética que al mismo tiempo problematizara el tema de la identidad nacional precisamente de esa manera, con todas esas resonancias y alusiones al pasado reciente. Al mismo tiempo, supe que ese segundo endecasílabo contenía no sólo el resentimiento de Galvarino, sino un

cariño insondable, una nostalgia muy afín a la que me ha sostenido viviendo lejos de Chile por tanto tiempo. Entonces, ese momento de inspiración imaginativa se completó con la reflexión más académica en la reescritura.

VC: ¿Tu contacto con la literatura colonial influyó directamente en la creación de tu novela?

RC: Mi contacto con la literatura colonial sin duda que ha influído, como se ve no sólo en los epígrafes del *Cautiverio feliz* y de Gómara, sino en alusiones directas a Bernal Díaz del Castillo, otro eterno guerrero de la pugna entre memoria, vida, historia y escritura. Hay una cita directa (léase robo) de una observación que tú haces en tu estudio de la *Historia verdadera* sobre lo inasible de la experiencia y los límites de la escritura en Bernal Díaz. Como dije en el lanzamiento del libro, se trata de una novela atravesada de punta a cabo por el vicio de la alusión literaria, y eso es en parte consecuencia de mi vida como académico y en parte reflejo de mi vicio antiguo de leer. La poesía chilena también da pistas para leer mi novela: están ahí los desiertos de Zurita y la presencia clave de Neruda. Ya que estoy revelando secretos, hay uno que no creo que vaya a descubrir nadie: la carta de la amante secreta de Arturo Godoy, Madame "O", hay que leerla teniendo a mano lo que dice Neruda sobre la poesía impura.

VC: ¿De qué modo interviene la teoría literaria en tu proceso de escribir?

RC: Me parece que hay que diferenciar entre el tipo de contacto íntimo con la literatura que se da en la academia y la influencia de la teoría literaria contemporánea, que yo considero más bien negativa, cuando no nefasta, tanto para la creación como para el desarrollo de una crítica realmente profunda. Una de las ventajas de la generación del *boom* es que escribieron en una atmósfera crítica respirable, donde la atención al estilo, a los aspectos formales, técnicos de la creación literaria todavía tenía su lugar, y donde los problemas que hoy son considerados como coto exclusivo de la teoría eran aún parte de los problemas literarios: ¿para qué necesita un escritor a Derrida si tiene ya la riqueza magistral de Borges? ¿Para qué necesita un escritor latinoamericano la elucubración innecesariamente obtusa acerca de la condición post-colonial cuando nuestra historia literaria se nutre precisamente de esa problemática? ¿Que hay de novedoso realmente en Benedict Anderson o en Homi

Bhabha, cuando nuestros escritores e historiadores han reflexionado de mil maneras mucho más pertinentes a nuestra realidad acerca de la construcción de la identidad nacional o cultural, y participado activamente en ella, desde el momento mismo de la independencia, desde Bello, Sarmiento, Rodó, Martí, Darío, Vasconcelos, hasta hoy mismo? No estoy abogando por un chauvinismo teórico, sino señalando simplemente lo contradictorio—por no decir peligroso—que resulta utilizar sin mayor reflexión modelos teóricos cuya autoridad proviene de una metrópolis cuya influencia, paradójicamente, es la que se busca atenuar. La teoría literaria tiene su lugar necesario, pero no debería desarrollarse a costa del rigor analítico imprescindible para hacer crítica literaria. Eso produce malos lectores y malos escritores, es decir, lectores con una receptividad limitada y escritores con un rango que se ciñe a las expectativas de esos lectores, una especie de acomodo mutuo muy estéril, pero muy comercial. Desgraciadamente, cunden los lectores iletrados que leen a escritores igualmente iletrados, y entre ellos se convencen de estar a cada rato descubriendo el agua hervida.

VC: ¿En qué consisten esos obituarios ficticios que estás recopilando? ¿Estás siguiendo el modelo de Fuguet, quien se confiesa "adicto a los obituarios"?

RC: No sabía que Fuguet hubiera escrito sobre los obituarios, pero me parece muy buena idea que lo haya hecho. ¿Qué querrá decir que estemos haciendo del obituario un género literario? Desde hace mucho tiempo vengo siguiendo el número de la revista dominical del *New York Times* en que se hace un recuento de los muertos más distinguidos del año, una especie de super-obituarios, y ése fue el modelo que tenía frente a mí al escribir mis propias notas necrológicas. Una vez vi un letrero de esos que ponen en los parachoques: "It's never too late to have a happy childhood", que se burla de los excesos terapéuticos por hacer memoria. Con mis notas fúnebres intento pasar gato por liebre, con la idea de que nunca es demasiado tarde para tener un buen pasado; siempre se lo puede inventar. Los muertos cuyas vidas resumo deberían haber existido (una variante existencial del *se non è vero, è ben trovato*), habrían sido necesarios para tener un país diferente; no sé si mejor, pero por lo menos diferente. Pero no sé bien de qué manera, porque no se trata de vidas ejemplares, ni mucho menos. Mis muertos son artistas, escritores, torturadores, cocineros, ventrílocuos, productores de televisión, fotógrafos, millonarios, locutores de radio. Aparte de estar muertos, todos tienen una circunstancia en común, que voy a dejar en misterio.

VC: Si no eres supersticioso, ¿podrías contarnos de qué se trata tu segunda novela? ¿Es sobre el corazón?

RC: Sí, es sobre el corazón, específicamente sobre la historia de los transplantes al corazón, principalmente en Chile, aunque no creo que pueda resistir la tentación infinita de incorporar de alguna manera la larga historia del corazón en la literatura. Es un proyecto bastante abarcador que se sitúa a finales de la década de los 60, que es como un período perdido de la historia chilena, visto sólo como una antesala al gran evento de principios de los 70. He estado muy metido en archivos de la época, recopilando material, y haciendo entrevistas. El *modus operandi* de esta parte del proyecto es parecido al de la novela de Godoy, pero espero que esta vez no me amenacen con golpes (o con bisturíes) en el lanzamiento. Ha sido muy raro meterse en la máquina del tiempo de esos años, que son los de mi infancia, y por eso creo que el resultado va a ser muy diferente. Esta es una época que yo viví, y eso le da un cariz personal. Así como para la novela de Godoy tuve como guía en el horizonte a la novela *Ragtime* de E.L. Doctorow, el trabajo de Don DeLillo en *Libra* y en *Underworld* me va a ayudar a afinar el enfoque de ese material tan diverso. La superstición no me deja seguir más allá de este adelanto tan corto y acaso enigmático.

—Verónica Cortínez
University of California, Los Angeles

Entrevista a Rosa María Britton

La Dra. Rosa María Britton (1936-)—vibrante, entusiasta e inteligente—no sólo es ginecóloga y oncóloga de tiempo completo, también es una escritora prolífica y exitosa. Es leíble, vendible y popular en su nativa Panamá donde ha ganado seis premios "Ricardo Miró", un trabajo extraordinario para una autora panameña, pero, hasta el momento, no es muy conocida todavía en los Estados Unidos.

Entre su producción narrativa destacan las novelas *El ataúd de uso* (1983), *El señor de las lluvias y el viento* (1984), *No pertenezco a este siglo* (1992) y *Todas íbamos a ser reinas* (1997) y las colecciones de cuentos *¿Quién inventó el mambo?* (1985), *La muerte tiene dos caras* (1987) y *Semana de la mujer y otras calamidades* (1995). Ha publicado además las siguientes obras teatrales, *Esa esquina del paraíso* (1986), *Banquete de despedida/Mi$$ Panamá Inc.* (1987) y *Teatro* (1999). En el área profesional ha editado una obra exitosa, *La costilla de Adán* (1985), que Britton clasifica como "ginecología con poesía". A pesar de sus muchas obligaciones y responsabilidades, Rosa María Britton sigue trabajando en su quehacer literario: tiene otro libro de cuentos que está por salir en la Editorial Torremozas (España) y acaba de terminar el manuscrito de otra novela.

Britton cursó sus primeros estudios en su ciudad natal, los secundarios en La Habana, Cuba, y se doctoró en medicina general en la Universidad de Madrid. Continuó sus estudios en los Estados Unidos donde se especializó en obstetricia, ginecología y oncología. Actualmente reside en la Ciudad de Panamá como destacada especialista y donde ocupa desde hace 15 años la dirección del Instituto Oncológico Nacional. Britton opina que sus dos oficios se complementan por dos razones. Primero, sus pacientes forman una fuente inacabable de todo tipo de historias. Segundo, cree que nadie puede vivir siendo escritora de tiempo completo y que necesita ambas disciplinas para sobrevivir como ser humano.

La entrevista que sigue se realizó en la ciudad de Panamá, en la residencia de la Dra. Rosa María Britton, el 22 de julio de 1999[1].

---

[1] El viaje a Panamá en julio de 1999, las investigaciones y la entrevista fueron posible debido a una beca, TCU Research Grant.

Lee A. Daniel: ¿Cuándo tomaste conciencia de que querías ser escritora?

Rosa María Britton: Pues, siempre sabía que quería escribir. La verdad es que empecé escribiendo novelas en vez de tomar apuntes en las muchas reuniones interminables de la burocracia de mi oficio médico. Es así que comencé mi primera novela, *El ataúd de uso*, que fue publicada en 1983 y que ganó el Premio Ricardo Miró en 1982.

LAD: ¿Qué lector imaginas cuando escribes?

RMB: Realmente ninguno. Pero, en este país he tenido gran aceptación de la juventud en edad escolar. ¡Imagínate que soy popular con los que menos gustan de la lectura! Con ese detalle tengo suficientes lectores para dos o tres generaciones.

LAD: ¿Cómo escribes? ¿Trabajas con horarios fijos o escribes dependiendo de ciertos estímulos externo e internos? ¿Tienes un ritual, es decir, te preparas antes de escribir o tienes un lugar especial donde te refugias o simplemente escribes?

RMB: No sigo ningún horario fijo, no tengo ningún ritual, todo está en desorden. Escribo cuando puedo. Escribo durante los fines de semana, cuando tengo un rato libre en el avión. No soy disciplinada cuando escribo. Traigo mi "laptop" en la playa y escribo. Luego saco una copia dura y lo corrijo todo. Es así como escribo y como te dije antes, empecé escribiendo como escape en las reuniones aburridas fingiendo que tomaba apuntes.

LAD: Has escrito y publicado con éxito en el cuento, la novela y el teatro. ¿Cuál de los tres géneros prefieres? O sea, ¿qué disfrutas más, escribir obras de teatro o escribir novelas? ¿Cuál te da más satisfacción?

RMB: La novela. Me considero novelista. Aunque prefiero la novela, me gusta escribir cuentos mientras el teatro para mí es como un desafío, una diversión. Pero, soy novelista. La novela es más difícil pero puedo desarrollar mucho más mi pensamiento a través de historias largas con temas complicados. Además siempre he sido lectora de novelas. Escribir cuentos o teatro me agrada, pero no son los géneros de mi preferencia y poesía jamás. La poesía de ahora no la entiendo, me fastidia. Me quedé con los de hace décadas, Neruda, Otero Silva y Mistral entre otros. Mi primer trabajo fue *El ataúd de uso*, una novela sencilla, que me ha dado

muchas satisfacciones. El teatro vino mucho después, como una especie de experimento. También soy muy aficionada al buen teatro y la idea de escribir teatro me intrigaba. Tuve que ponerme a leer las obras que más me habían impactado, para aprender técnica y el lenguaje especial.

LAD: ¿Cómo surgió tu interés por el teatro y puedes hablar un poco sobre tu teatro?

RMB: Desde una edad temprana mi madre me llevaba a ver los espectáculos de las compañías extranjeras que venían a Panamá en los cuarenta. Cuando vivía en Nueva York asistía a los eventos de Broadway. Después de ver *A Chorus Line*, que me impactó mucho, decidí escribir teatro. Ya tengo cuatro obras teatrales publicadas. *Esa esquina del paraíso* ganó el premio Miró en 1985 y salió en 1986. Se estrenó en marzo de 1993. Casi todas las obras que he publicado han sido llevadas a escena. *Mi$$ Panamá, Inc.* (1987) se estrenó en Panamá en 1989 y luego fue presentada en el IV Festival de Teatro Hispano de Miami el mismo año. *Banquete de despedida* (1987) fue estrenada en Miami en 1989 y luego en Panamá en 1990. Mi última obra, *Los loros no lloran* fue premiada en 1984 y ya aparece junto con las otras tres obras en mi libro *Teatro* que salió en mayo de 1999.

LAD: ¿Puedes mencionar algunos temas que tratas en tu teatro?

RMB: Pues, el racismo, la falta de autoestima de la mujer panameña y otras de Latinoamérica. En Panamá existe un dicho, "Mejorar la raza, casarse con un gringo." En mi primera pieza se ve una crítica del racismo que existe en Panamá. Surgió de un relato que escuché de mi madre. *Mi$$ Panamá, Inc.* trata los concursos de belleza y la autoestima de las jóvenes mientras que *Banquete* es una crítica contra la burocracia estatal.

LAD: ¿Qué opinas de tu propio teatro?

RMB: Pues, no creo que sea el mejor teatro del mundo pero el público y otros han recibido mis obras con aplausos y premios y han sido puestas en escena en Panamá, Estados Unidos, Perú, Guatemala y Colombia.

LAD: ¿Cómo surgen tus personajes?

RMB: De cosas reales, de gente que conozco, de mis pacientes en el hospital. Los que mueren de cáncer me hablan. Es muy deprimente pero hay tanto material. La puta, por ejemplo, en *El señor de las lluvias y el viento*, se basa en una mujer real que conocí en la calle cerca de mi casa. Hablamos y sabía que tenía que incluirla en un libro. Casi todos mis personajes son de alguna memoria personal o familiar. En mis dos primeras novelas, casi todos los personajes tienen una relación estrecha con alguien que realmente existió, lo mismo sucede con el libro de cuentos *¿Quién inventó el mambo?* El primer libro que escribo con personajes totalmente inventados es *No pertenezco a este siglo* aunque incluyo personajes de fama histórica lo que me obligó a hacer una investigación exhaustiva de la época. Una estudiante de la Universidad de Texas, Clara Camaro, acaba de obtener su Ph.D. con una tesis basada en esa novela. Muy buen estudio, me dejó asombrada.

LAD: Tú has vivido y estudiado en Panamá, Cuba, España y Estados Unidos. Cada uno de estos países figuran en tu obra. ¿Además de Panamá, han tenido estos países una influencia en tu creación artística?

RMB: Mi creación literaria está profundamente enlazada con los lugares que me ha tocado vivir, con decirte que soy veterana de cinco dictaduras, Batista, Franco, Fidel, Torrijos, Noriega. No hay país en el continente americano que no haya visitado y no como turista sino en calidad de médico. Los muchos años (doce) que viví en los Estados Unidos pertenecen a esa época tormentosa del '60 al '72. También, allí nacieron mis hijos, allí hice mi especialidad. Tengo tantas y tantas memorias que se entremezclan; e idiomas, ya que estudié en francés la secundaria, luego vino España y después la especialización en inglés. A veces se me enredan las palabras o las invento, pasando de un idioma a otro.

LAD: En tu caso, siendo esposa y madre y todo lo que acompaña esto, tú eres también médica (ginecóloga y practicas la oncología), tienes publicaciones de carácter profesional tanto como responsabilidades y actividades profesionales. Entonces, ¿cómo encuentras el tiempo suficiente para poder escribir? Por ejemplo, el escritor guatemalteco, Dante Liano, me dijo que cualquier persona que escribe tiene que ser floja. Es así porque para poder escribir uno tiene que pensar, ponderar y reflejar mucho. El ser escritor es un oficio que demanda mucho tiempo. Me parece que en tu caso, no es así. ¿Puedes comentar esto un poco?

RMB: En cuanto a lo que dice Dante Liano, no creo que para escribir haya que ser flojo. Conozco a muchos escritores que llevan una disciplina endiablada, y le dedican no menos de seis horas diarias al proceso creativo, lo cual debe ser muy difícil. Yo le dedico a la literatura unas doce horas a la semana, a veces un poco más, pero eso sí, horas de absoluta concentración. No es nada fácil. El resto del tiempo cuando no escribo, estoy como quien dice rumiando la trama. Las ideas más certeras se me ocurren a las horas más raras, en medio de una fiesta o quizás cuando estoy en cirugía. Yo sé aprovechar bien mi tiempo. Tengo absoluta conciencia de cada segundo. Estoy bien organizada, no pierdo tiempo. Siempre hago algo. No duermo mucho, nunca más de seis horas. A veces echo una siesta en la playa cuando estoy lejos de mis pacientes. La playa es para mí un lugar aislado y tranquilo.

LAD: ¿Cuál consideras tú el mayor mérito de cada novela que has escrito?

RMB: Mis obras son leíbles. Para mí, que cirujanos, taxistas, jóvenes y ancianos lean mis libros es el principal mérito, son leíbles.

LAD: ¿Cómo sabes cuándo un libro ha madurado lo suficiente para ser publicado?

RMB: Cuando no puedo leer, corregir, cambiar más. Cuando no puedo aguantar otra revisión, sé que está listo. Es así con mi último manuscrito, el que tiene lugar de nuevo en Chumico. Ya no quiero tocarlo, está listo.

LAD: ¿Por cuál o cuáles de tus libros tienes preferencia?

RMB: Pues, de verdad y siempre, el que estoy escribiendo. Entre los ya publicados, *No pertenezco a este siglo* es el libro que me costó más trabajo. Supongo que *El señor de las lluvias y el viento* es mi favorito.

LAD: ¿Relees tus obras?

RMB: No. Cuando termino la obra no quiero pensar en ella más. Siempre me sorprende cuando alguien me pregunta sobre cierto detalle de una novela que fue publicada hace tiempo. No pienso mucho en la obra ni en los detalles.

LAD: De todas las obras que has escrito, ¿cuáles te han dado mayor

satisfacción en cuanto al proceso de escribirlas y luego con respecto a la recepción por parte del público?

RMB: Mi primer libro, *El ataúd de uso*, que todavía vende bien. Hay 100.000 libros míos vendidos en Panamá. Un solo libro, *La costilla de Adán*, ha vendido 15.000 copias.

LAD: ¿Tienes interés en lo que opinan o escriben los críticos literarios sobre tus libros?

RMB: Sí, para poder mejorar lo que escribo. Si es constructiva la crítica, me ayuda mucho. Sin embargo, hay los que me critican porque soy médica, olvidando que otros han sido doctores y novelistas. Pío Baroja, por ejemplo, era doctor. Y claro, uno escribe y publica para tener lectores, y me interesan sus opiniones.

LAD: ¿Existe algo que, en pocas palabras, podamos decir que caracteriza a la obra de Rosa María Britton? O sea, una de las constantes de tu literatura es . . .

RMB: No sé... Posiblemente sería la historia. Debido a mi familia que hablaba mucho sobre la historia y con fechas, todo preciso y todo en la cabeza. Mi madre me hablaba de acontecimientos históricos y siempre con los años, las fechas.

LAD: ¿Crees, como escritora, que puedes cambiar, influenciar o transformar la sociedad de alguna manera?

RMB: Quizás. A través de la crítica suave, por ejemplo, critico la sutil descriminación racial que existe en Panamá. Se ve esto en Alicia de *El señor del viento y las lluvias*. También, me preocupo por la autoestima de la mujer en general. Existe aquí en Panamá, como ya te dije, el dicho que le aconseja a la mujer que debe mejorar la raza casándose con un gringo. No estoy en contra de la mujer que quiere mejorarse con cosméticos pero uno debe aceptar que son valiosas tal y como son. Cada quien debe tener orgullo en su raza.

LAD: Tú has recibido varios premios literarios hasta la fecha. Para ti, ¿cuál es la importancia de tales premios?

RMB: El primero es el más importante para mí. Los demás, en lo

personal, no son tan importantes. En mi carrera literaria el Miró fue un gran estímulo, al punto que si no lo hubiera ganado creo que no me hubiera dedicado a escribir más.

LAD: ¿Con respecto a la novela, ¿cuál es la situación de la misma dentro de la literatura panameña actual?

RMB: La situación de la novela en la literatura panameña actual es buena. De tener muy pocos novelistas hace diez años, ahora varios han incursionado en el género con mucho éxito local, las mujeres todavía no se destacan, tenemos buenas poetisas y cuentistas.

LAD: En Panamá, ¿es difícil que una mujer se realice como novelista, cuentista, dramaturga?

RMB: Dificilísimo.

LAD: ¿Cómo ves tu obra literaria con respecto a la labor de los otros escritores panameños contemporáneos?

RMB: No puedo ni quiero comparar mi obra con la de otros escritores panameños. Es algo difícil decir que alguien es mejor porque es más leído. No tenemos una política cultural coherente, cada escritor prácticamente tiene que promocionarse a sí mismo.

LAD: ¿Por qué escribes, cuál es tu inspiración y tu propósito en crear tus obras literarias?

RMB: La literatura para mí es aislarme de lo cotidiano en el mundo mágico de la palabra escrita. Como dijo Vargas Llosa, no se escribe para narrar la realidad sino para cambiarla dándole otro cariz. Las novelas no se escriben para contar la vida sino para transformarla añadiéndole algo y eso trato de hacer con mis relatos.

LAD: ¿Existe la censura en Panamá?

RMB: No, para nada. En Panamá no existe la censura, pero sí existe la crítica venenosa. Mal que aqueja a todos los grupos literarios creo yo.

LAD: El negro Manuel en *El ataúd de uso* experimenta la discriminación racial pero él sobresale a pesar de ser negro. ¿Hay alguna razón

por la cual hay personajes principales de ascendencia africana en las dos primeras novelas?

RMB: Mis personajes africanos son tomados de la realidad en que he vivido. Manuel era mi abuelo y la otra mujer Alicia, la que quería ser monja siendo de raza negra sin poder encontrar convento que la aceptara, es un personaje real atrapado en una situación real de la época.

LAD: Según "Cubena," Carlos Guillermo Wilson (Panamá, 1941-), el afro-panameño o el "chombo" no ha sido tratado bien en Panamá ni tampoco en las obras de los escritores panameños. "Cubena" menciona a Joaquín Beleño y opina que Beleño representa al "chombo" usando imágenes negativas y estereotipadas. "Cubena" también menciona a otro escritor panameño, Rogelio Sinán, y opina de nuevo que éste tampoco ha tratado bien el asunto del panameño de ascendencia africana. Me parece que en las dos primeras novelas que tú publicaste no es así. Tú escribes sobre la negritud y la descriminación racial pero el protagonista de *El ataúd de uso* es negro, tanto como varios otros personajes y luego en *El señor de las lluvias y el viento*, la protagonista es una mujer negra. ¿Puedes hablar un poco sobre esto?

RMB: Yo no hablo de los chombos que son los negros de origen antillano traídos para la construcción del canal a principios del siglo pasado. Mis negros son de origen colonial que llegaron como esclavos importados por los españoles y que han ascendido mucho en la escala social. Hay una gran diferencia en costumbres y lenguaje. El chombo no habla bien el español y tiene una cultura muy distinta y estos dos grupos se miraban con gran desconfianza. Es por ello que los negros de Sinán y Beleño son distintos a los de Wilson. Aún hoy, el chombo habla una especie de inglés traído del Caribe rarificado por los años y el negro colonial de la costa sur hasta Darién maneja el español con mucho aplomo y hasta usa palabras del español antiguo. Hay en Panamá una doble cultura de ascendencia africana. "Cubena" no estudió bien el asunto racial de este país.

LAD: En "El diputado," por ejemplo, que se encuentra en *¿Quién inventó el mambo?*, tú escribes, ". . . en un pueblo de esos, no importa el nombre . . ." y luego en *Todas íbamos a ser reinas*, la aldea cubana donde viven algunos de tus parientes, si no estoy equivocado, no tiene más nombre que "el pueblo." Sin embargo, tú manejas tres pueblos imaginarios: Chumico de *El ataúd de uso* que se basa en el

pueblo real de Chimán, Chirico de *El señor de las lluvias y el viento* que es calcado de Chumico y San Juan en el cuento "El primer amor" de *La muerte tiene dos caras*. Y más, tengo entendido que tu próxima novela tendrá lugar en Chumico. Entonces, ¿por qué manejas pueblos ficticios en algunas de tus obras?

RMB: Mis pueblos ficticios nacen de la necesidad de ubicar algo real en una fantasía. Esos pueblos existen, quise cambiarles el nombre para no entrar en conflictos, aunque todos acá adivinan a qué me refiero.

LAD: ¿Hay algún escritor que haya tenido influencia sobre tu obra?

RMB: Sí, hay varios. Soy lectora, leo mucho. Leo la obra de Mujica Lainez, argentino, William Somerset Maugham y su *Pacífico Sur*, *Of Human Bondage*, Jorge Amado, Naguib Mahfouz, Colette, Guy de Maupassant, García Márquez y Vargas Llosa. Mi escritor favorito es Jorge Amado. Y claro, le debo mucho a mi papá que exigió que yo leyera *de profundis*.

LAD: ¿Qué se puede esperar en los próximos años de tu mundo literario? O sea, ¿ya tienes un plan global que vas a seguir para poder realizar tus metas literarias?

RMB: Quiero continuar escribiendo, sin ningún plan en particular.

LAD: ¿En qué estás trabajando o qué te encuentras escribiendo ahora?

RMB: Es una novela sobre el rey Leopoldo de Bélgica que viene a Chumico. Es un manuscrito de unas 300 páginas y está casi listo.

***

En Estados Unidos todavía hay mucha gente que no conoce la obra de Rosa María Britton. El lector que quisiera saber más sobre Britton y sus obras puede consultar los estudios listados a continuación. Con esta entrevista deseo abrir horizontes en esa *Terra Incognita* que constituye para muchos su obra. Rosa María Britton es una autora que ha sido premiada en los géneros de novela, cuento y drama , y considero que su obra debería ser más leida.

—Lee A. Daniel
Texas Christian University

ESTUDIOS RECOMENDADOS

Daniel, Lee A. "Chumico, Blacks and Rosa María Britton." *The Forum* (Fall 1999): 12.

———. "Los pueblos ficticios de Rosa María Britton," *Reflexiones, 60 ensayos sobre escritoras hispanoamericanas*. Ed. Priscilla Gac-Artigas, 20 May 1998 <http://www.monmouth.edu/~pgacarti/>.

López Cruz, Humberto. "Factores discursivos en la narrativa de Rosa María Britton: feminismo y negritud." *SECOLAS Annals* (March 1998): 55-60.

———. "La negritud como la historia no oficial en las dos primeras novelas de Rosa María Britton." *Romance Notes* (Fall 1998): 53-9.

Ríos Torres, Ricardo Arturo, ed. *Las raíces compartidas: Reseñas críticas en torno a publicaciones panameñas.* Panamá: Editorial Universitaria, 1993. 7-21.

VARGAS LLOSA, Mario. *La fiesta del chivo*. Madrid: Alfaguara, 2000.

Inspirada en la historia de la República Dominicana, *La fiesta del Chivo* es la novela más ambiciosa que Mario Vargas Llosa ha publicado en casi veinte años. En más de quinientas páginas de sostenido aliento esta novela política trata el tema de la deshumanización de una nación que estuvo sometida al pernicioso yugo de su dictador.

Como en *Conversación en la catedral*—su antecedente más importante en la narrativa de Vargas Llosa—en *La fiesta del Chivo* el repudio de un padre es el punto de partida de un examen de los fracasos de toda una sociedad. En *Conversación* se trataba de los fracasos de la sociedad capitalista, y en *La fiesta del Chivo* se trata del fracaso de una sociedad engatusada por un dictador que ha logrado corromper las relaciones más íntimas de sus conciudadanos. La diferencia entre estas dos novelas es notable. Santiago Zavala, el protagonista de *Conversación* pudo mantener su dignidad cuando rechazó el mundo de su padre optando por una vida mediocre. En *La fiesta del chivo* no hay tales subterfugios. El régimen opresivo del dictador Trujillo parece haber anulado el libre albedrío de un pueblo entero, y el magnicidio parece ser la única opción abierta para recuperarlo.

Urania Cabral, la protagonista de la novela, es el personaje femenino más complejo y mejor logrado en toda la narrativa de Vargas Llosa. Su padre, un senador cercano a Trujillo, se convirtió en el desgarrado cómplice de la humillación de su propia hija. En una novela en la cual lo personal está íntimamente imbricado con lo político la humillación de Urania representa el ultraje de la sociedad dominicana por la dictadura.

La novela comienza cuando Urania vuelve a su patria después de una ausencia de 35 años; y termina cuando ella decide regresar a los Estados Unidos—donde ha tenido una carrera brillante—después de una larga conversación con algunas parientes en la que revela las razones por las cuales abandonó su patria a los 14 años con la ayuda de las monjas de su escuela católica.

En cada uno de los siete capítulos consagrados a Urania, Vargas Llosa invita especulaciones sobre las razones que la llevaron a repudiar el mundo de su padre, y las que explicarían el asco que ella siente ante la posibilidad de una relación íntima con un hombre. Es evidente que el odio que Urania siente hacia su padre está relacionado con algún trauma sexual.

Sin duda a Urania le afectó aprender que Trujillo esperaba favores sexuales de las mujeres de sus hombres de confianza por lo cual sospechó que su propia madre pudo haber tenido relaciones con el dictador. Vargas Llosa da a entender también que Urania pudo haberse sentido traumatizada cuando una de sus compañeras de escuela sufrió un violento estrupo por un hijo de Trujillo y sus secuaces. Antes de la revelación final Vargas Llosa deja suponer que Urania pudo haber sido violada por su propio padre. El hecho es que Urania fue violada psicológicamente por su padre cuando éste aceptó que se hiciera un regalo de su virginidad a Trujillo.

La segunda línea argumental de la novela trata los últimos meses de la vida del Trujillo. Está sufriendo los efectos de un cáncer a la próstata, y ha perdido el apoyo político de antiguos aliados, entre ellos los Estados Unidos y la iglesia católica. En la novela Trujillo aparece como un personaje diabólico entre carismático y brutal. En su caso el patriotismo es una especie de narcisismo porque considera que la República Dominicana es una extensión de su ser. Sus preocupaciones principales son el poder y su virilidad. Hacia el final de la novela el desgastado dictador ruge de cólera por su impotencia, y el narrador da a entender que acaso está en comunicación con el propio diablo.

Vargas Llosa presenta a Trujillo como una presencia diabólica a partir de la cual emana el mal. Ejerce el poder acompañado de sus familiares, parásitos que aprovechan los beneficios sociales y económicos del terror y la corrupción del régimen. Sus colaboradores más cercanos son Abbes, director de la policía secreta que ha logrado aterrorizar al pueblo dominicano por medio de la violencia y la intimidación; y Balaguer, el presidente fantoche que contribuye a mejorar la imagen pública del régimen cuando el dictador no es el jefe de estado oficial.

El tercer argumento de la novela trata el asesinato del dictador. Los conspiradores no son jóvenes idealistas. Tampoco se oponen a Trujillo por razones ideológicas. No conforman un grupo con claros fines políticos (y no podría ser así porque los servicios secretos de Trujillo han tenido tanto éxito en su represión de toda oposición política a la dictadura). La mayoría de los conspiradores son hombres adultos que estuvieron alguna vez asociados al régimen de Trujillo, y que representan un panorama de la sociedad dominicana: militares, beatos, hombres de negocios, inmigrantes, etc. No los une una ideología sino un sentimiento de culpa por su previa sumisión a Trujillo. Participan en el magnicidio como si se tratara de un acto de contrición para recuperar la dignidad que todos ellos perdieron cuando colaboraron con el dictador.

El cuarto argumento de la novela narra la transición a la democracia de la República Dominicana gracias a las astucias de Balaguer, que sabe manipular la avaricia de la familia del dictador asesinado y los intereses de la administración de Kennedy para desmantelar el aparato represivo que Trujillo había establecido. Consigue el apoyo de la iglesia católica, de la comunidad internacional, y de la opinión pública.

Balaguer es un personaje moralmente ambiguo. Fue un servidor sumiso de Trujillo pero es también el hombre clave para la transición a la democracia dominicana. No se opuso a la horrible tortura de aquellos conspiradores que fueron capturados por la policía secreta mientras que el hijo de Trujillo todavía ejercía algún poder en la República Dominicana después del asesinato de su padre, pero condecora a los conspiradores sobrevivientes como héroes nacionales cuando ha logrado que Abbes y la familia de Trujillo abandonen el país con los millones de dólares que dorarán sus exilios en el extranjero. El pragmático Balaguer personifica la observación de un personaje de la novela que dice: "La política es eso, hacerse camino entre cadáveres." (263)

Después del asesinato de Trujillo el antiguo régimen dictatorial empieza a caer como un castillo de naipes, y muchos de los que colaboraron con el dictador en contra de sus propias conciencias terminan como seres anulados. Es el caso, sin duda, del padre de Urania Cabral que permitió que su hija fuera abusada sexualmente por el dictador. La hemiplejia física del padre cuando se reencuentra con su hija representa, sin duda, la hemiplejia moral de los que toleraron los abusos del régimen. A diferencia del senador Cabral, los que participaron en el atentado en contra de Trujillo vivieron el asesinato como un catarsis que parece redimirlos de su previa sumisión a la dictadura.

En la novela hay una experiencia catártica que es aun más significativa que la de los magnicidas. Se trata de la confesión de Urania—35 años después de los hechos—en la que revela a sus tías y primas que dejó su patria porque su padre permitió que el propio Trujillo la violara. No todas sus parientes desean escuchar los detalles una historia que comprometería a algunas de ellas, pero a Urania se le quita un peso de encima cuando cuenta su historia, y siente que puede empezar a hacer las paces con los hijos de los parientes cuyas conciencias morales fueron paralizadas por la dictadura. Vargas Llosa da a entender que hace falta airear los trapos sucios del régimen para que la nación pueda reconciliarse con su propio pasado.

En *La fiesta de chivo* Vargas Llosa estaba menos interesado en los consabidos hechos históricos de la República Dominicana que en su historia secreta: los aspectos que quedaron escondidos y silenciados por testigos, colaboradores y víctimas de una dictadura. La humillación de Urania y su vergüenza privada representan los lastres que puede dejar una dictadura décadas después de que haya sido relegada a un capítulo menor de la historia. Con *La fiesta del chivo* Vargas Llosa ha hecho una contribución mayor a la ya rica tradición narrativa sobre las dictaduras latinoamericanas.

—Efraín Kristal
University of California, Los Angeles

NELSON, Ardis L. (ed.) *Guillermo Cabrera Infante: Assays, Essays, and Other Arts*. New York: Twayne Publichers, 1999.

Guillermo Cabrera Infante, el autor cubano que ganó el Premio Cervantes en 1997, es principalmente conocido como el autor de dos novelas magníficas y esenciales de la literatura en lengua española (o cubana, diría él): *Tres Tristes Tigres* y *La Habana para un Infante Difunto*. El cine, su afición artística más temprana (cuenta él que comenzó a los 29 días de nacido), y Cuba, de donde se exilió en 1965 tras caer en desgracia con el gobierno de Fidel Castro, son sus dos otras pasiones conocidas. De esas dos pasiones, o esa pasión doble, ha nacido un abundante caudal ensayístico. Éste es el objeto del libro que Ardis L. Nelson ha compilado para sus lectores.

Este volumen de poco más de 200 páginas reúne 13 artículos de 9 autores, y una bibliografía selecta—recopilada por Richard D. Caccione y la editora del volumen— que será de enorme utilidad a los interesados en la obra ensayística de Cabrera Infante. Se divide en cuatro secciones ("The Writer as Journalist", "The Writer as Cineaste", "The Writer as Critic", y "The Writer as Commentator"), que hacen justicia a las diversas facetas de la vida intelectual del escritor cubano.

La primera parte contiene tres artículos. "The Years at *Bohemia* and *Carteles*", de Raymond D. Souza (que ya escribió su biografía intelectual en *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds,* publicada en 1996); "*Lunes de Revolución*: Literature and Culture in the First Years of the Cuban Revolution", de William Luis; e "'Icosaedros': The English Letters", de Carlos Cuadra. Souza detalla los inicios periodístico-literarios de Cabrera Infante bajo la protección y guía del exiliado español Antonio Ortega, quien habría contribuido decisivamente a formar la sensibilidad literaria del cubano durante ese período de 1947 a 1960. En el segundo artículo, Luis da oportuna continuidad a la relación comenzada por Souza: refiere el ascenso y caída de *Lunes de Revolución,* suplemento literario donde Cabrera Infante llegó a ocupar un puesto prominente entre la intelectualidad cubana de los primeros años de la revolución (de marzo del 59 a noviembre del 61, para ser exactos), antes de sufrir el disfavor del gobierno y el Partido Comunista, al negarse a seguir la línea oficialista que por entonces se impuso: aquel famoso "Dentro de la revolución, todo. Fuera de la revolución, nada" que Fidel dirigió a los intelectuales el 30 de junio de 1961, poco después de que el gobierno censurara y confiscara el documental de Sabá Cabrera Infante (hermano del escritor), impuso el límite que GCI decidió cruzar: se fue de Cuba en 1965, para vivir fuera de la revolución y de la estrechez de lo que ésta permitía decir y lo mucho que prohibía expresar. El artículo de Luis, más que documentar las circunstancias biográficas de GCI como editor de *Lunes,* prefiere presentar un copioso retrato del ambiente que llevó al ascenso y caída del suplemento, cuando los principios revolucionarios que éste defendía (la libertad del artista, la inclusividad de todas las tendencias) entraron en conflicto con los principios revolucionarios impuestos por la línea pro-soviética del partido.

El próximo artículo se ocupa de "Icosaedros", una columna que GCI publicó durante los 70 en el diario *El País.* Su tesis, bastante razonable, es que el tema silencioso de las columnas es Cuba, aunque el tema explícito sean los ingleses y lo inglés. Sugiere Carlos Cuadra que GCI sufría por entonces la incómoda posición del intelectual que ataca una revolución defendida por la mayoría de la intelectualidad europea e hispanoamericana; por ello, evita hablar de Cuba; pero al presentar crónicas de la tolerancia y libertades de la sociedad inglesa, proyecta la sombra permanente del tema que calla: escribir, por ejemplo, un largo ensayo sobre los "Homosexuales en la historia", es aludir a la entonces conocida represión de los homosexuales en Cuba. La tiranía y los luchadores contra la tiranía, sostiene Cuadra, son temas tan frecuentes de esas columnas, que omitir el nombre del tirano que más lo afecta en lo personal es una forma de aludirlo constantemente. A veces Cuadra fuerza un poco el

argumento, como cuando traza paralelos con las *Cartas sobre Inglaterra* de Voltaire, sólo para decirnos al final que nada indica que GCI tuviera presente a Voltaire como modelo.

"El escritor como cineasta", la segunda sección, reúne cuatro artículos. "The Cinematic imagination", de Raymond D. Souza, explora el papel que el cine ha jugado en la vida y carrera de GCI. Haciendo alusión a la primera película que GCI vio a los 29 días de nacido, *The Four Horseman of the Apocalypse* (1921), traza paralelos entre ese film y acontecimientos en la vida de GCI: sus dificultades serían encuentros con los jinetes apocalípticos. Más interesante que esa desvaída metáfora, es la información que presenta sobre las venturas y desventuras como guionista, y la comparación entre el guión de *The Vanishing Point*, producido en 1971, y el libreto "The Lost City", aún por producir. En el segundo artículo, "Movies and Mock Encomia", Kenneth Hall analiza los obituarios que GCI dedica a diversas estrellas de cine y que, según afirma Hall, podrían calificarse de encomios o elogios paródicos de sus sujetos; una parte fuerte de este ensayo es la comparación entre las estrategias retóricas de los obituarios de Cabrera Infante y las de escritores del barroco español, como Quevedo.

Hall firma también el tercer artículo de la sección, "Life with the Silver Screen: *Cine o Sardina*", que reseña algunos ensayos contenidos en el libro aludido en el título, dedicado al cine y publicado en 1997. Finalmente, Suzanne Jill Levine (premiada traductora de GCI y otros escritores hispanoamericanos), en "Literary Friends and the Movies", discute afinidades y datos biográficos hasta ahora desconocidos de la amistad literario-cinematográfica de Cabrera Infante con el otro escritor "pop" hispanoamericano (según Rodríguez Monegal), Manuel Puig. Este ensayo se basa parcialmente en el estudio de la correspondencia sostenida entre los dos autores.

Tres ensayos componen la parte tercera. "The Man Who Knew Too Much", de Carlos Cuadra, pretende discutir la ansiedad de la influencia que Borges causaba en Cabrera Infante. Desgraciadamente, aplica el concepto de Bloom a las inquietudes personales del escritor cubano y no a las que se manifiestan en su obra; documenta cómo Borges producía ansiedad a Cabrera Infante en una cena o caminando por las calles de Londres, pero no explica la forma en que sus novelas, cuentos o ensayos la usaron creativamente. Por ello, el ensayo no va más allá de una buena pieza de información sobre las observaciones admirativas o irónicas que GCI escribió sobre Borges.

La pieza siguiente, "The Translator Within", es una entrevista de Levine con Cabrera Infante, en que éste reflexiona sobre la inferioridad de un original (*The Wild Palms* de William Faulkner) con respecto a su traducción al español (*Las palmeras salvajes* de Jorge Luis Borges), sobre la influencia del tono cubano de Lino Novás Calvo en su propio estilo, y sobre sus afinidades con Hemingway, Joyce y Faulkner.

Justo y Leonor Ulloa firman el título siguiente, "*Mea Cuba*: Critical Readings from Exile". Se centran en la sección "Vidas para leerlas" de este libro, que revisa la vida e infortunios de escritores cubanos agrupados en pares afines o contrastantes. Se trata de una reseña que concluye lo obvio: GCI muestra en

sus ensayos la resolución de seguir combatiendo el gobierno castrista, su agrandamiento de algunos escritores y el visible silenciamiento de otros.

El primer artículo de la cuarta sección: "The Writer as Commentator: Arts, Leisure, and Memoirs", de Ardis L. Nelson, se titula "On Buñuel and Surrealism: The Art of Audacity". Propone que el cineasta español y el escritor cubano comparten similitudes importantes, y que incluso el primero ejerció una influencia significativa sobre el segundo. Ciertamente, Nelson logra establecer que GCI adoptó algunas ideas de Buñuel sobre el papel de la música en el cine, y que algunas de sus posiciones sobre el arte semejan a las del surrealismo, pero el artículo no logra superar un catálogo de paralelismos circunstanciales y a veces forzados. Presenta información útil, pero su tesis central se cae por falta de evidencia sólida.

Regina Janes, en "Up in Smoke", se ocupa del único libro que Cabrera Infante escribió directamente en inglés, *Holy Smoke* (1985), una celebración del tabaco y el acto de fumar puros. Me gustaría compartir mi impresión de su argumento, pero mi ignorancia no me ha permitido encontrarlo. El lenguaje del artículo no deja de ser deliberadamente enigmático. Presento algunas muestras para quien se atreva a descifrarlas: "The last words of the text are those of a French poem, but they do not last as last words" (179); "These cigars are to be enjoyed. Meanwhile, interpretation is the project of finding shapes in the smoke rings—very like a camel (Camel?), very like a whale" (180); "When comedy entertains pathos, it suggests in its ludic energy the *vanitas* at the heart of whirl" (183); y mi favorita: "The repetition, with variation, of the joke [sobre *Pavane pour une Infante Difunte* que se convierte en *La Habana para un Infante Difunto* que se convierte en "Le Havane pour un instant parfum"] suggests once again that the burning cigar replaces the burning Infante of Infante's Inferno. That recognition in turn has the consequence that one text replaces another". Y así por el estilo.

"*Mea Cuba*: 'The Proust-Valía' of History" cierra la cuarta y última sección del libro. Su autora es una cubana exilada en México, Nedda G. de Anhalt. A diferencia de los Ulloa, que analizan sólo una sección de *Mea Cuba*, de Anhalt toma un tour completo y apurado por el libro, al mismo tiempo que fuerza ciertos simetrías entre las vidas de Proust y Cabrera Infante. Desgraciadamente, la autora es políticamente apasionada: con no poca frecuencia da la impresión no de querer interpretar a Guillermo Cabrera Infante, sino de querer forzarlo a traducir las ideas en las que ella cree.

En suma, *Guillermo Cabrera Infante: Assays, Essays, and Other Arts* se trata de un libro desigual (como todas las recopilaciones de este tipo, a fin de cuentas). No obstante, ofrece una buena cantidad de información al curioso lector, que tras leerlo podrá enfrentarse con más comodidad al amplio mundo ensayístico del escritor cubano.

—Wilmer Rojas
University of California, Los Angeles

CONTRIBUTORS

SORAYA ALAMDARI is a Doctoral Candidate at UCLA specializing in Colonial Spanish American Literature. She is currently writing her dissertation on Francisco de Vitoria's lectures about the Indians of the New World. She is part of the editorial board of *Mester*.

ROY C. BOLAND is Professor and Head of the Department of Spanish, Galician, Catalan and Portuguese at La Trobe University, in Melbourne, Australia. He received his M.A. and Ph.D. from Flinders University. He specializes in Latin American and Spanish twentieth century literature and culture, including the works of Mario Vargas Llosa. Currently he is General Editor of *Antípodas*, the Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand. His forthcoming publications include *Culture and Customs of El Salvador* (Greenwood Press), and *Mario Vargas Llosa: el intelectual, la literatura y la política.* (Editorial Voz).

SYLVIA BLYNN is a Doctoral Candidate at UCLA specialzing in contemporary Spanish American Literature. She is currently writing her dissertation on the dramatic works of Mario Vargas Llosa.

VERONICA CORTINEZ is an Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She received her M.A. and Ph.D. from Harvard University. Professor Cortínez specializes in Colonial and Contemporary Spanish American literature, and her forthcoming publications include: *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo* (UNAM), *Albricia: La novela Chilena de fin de siglo* (Editorial Cuarto Propio), and *Cine a la Chilena: las peripecias de Sergio Castilla* (Ediciones Universidad Andrés Bello). In 1998 she was awarded the UCLA Distinguished Teaching Award.

LEE A. DANIEL is a Professor of Spanish at Texas Christian University. He received his Ph.D. from Texas Tech University. His research interests range from contemporary Chicano literature to the writings of Sor Juana Inés de la Cruz. Among numerous publications he is the author of *The Loa of Sor Juana Inés de la Cruz* (York Press). His current research involves the Don Juan theme in Mexican theatre, the works of Joaquín Bestard, ekphrasis in Rima de Vallbona and Carlos Morton, the works of Rosa María Britton, and the imaginary town in Spanish American literature.

STEVEN HANLEY is a graduate student of Spanish at Columbia University. He received a B.A. in Economics from the George Washington University, and for the past 7 years has worked as a freelance Spanish/Portuguese translator specializing in law, telecommunications, information technology and banking.

FERNANDO IWASAKI CAUTI is a writer and historian. He is the author of *El Descubrimiento de España, Jornadas contadas a Montilla, El sentimiento trágico de la Liga, Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI, Mario Vargas Llosa: entre la libertad y el infierno, El comercio ambulatorio en Lima, Nación Peruana: Entelequia o Utopía,* and of the short story collections *Inquisiciones Peruanas, A Troya Helena* y *Tres noches de corbata.* He has taught at the Pontificia Universidad Católica de Perú , Universidad del Pacífico, and Universidad de Sevilla. Currently he resides in Seville, where he is a columnist for the newspaper ABC, as well as the director for the Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, and director of the literary review *Renacimiento.*

EFRAIN KRISTAL is a Professor at the Department of Spanish and Portuguese and in the Department of Comparative Literature at UCLA. He is the author of *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa,* and is currently writing a book on Borges and translation. In the year 2000 he was awarded the UCLA Distinguished Teaching Award.

CECILIA MAFLA-BUSTAMANTE received her B.A. from UC Berkeley, M.A. from University of Birmingham, England, and Ph.D. from Universidad de San Francisco de Quito, Ecuador. She is currently in the Ph.D. Spanish program at Arizona State University. She has published on language teaching, translation, and on the works of the poet Pedro Jara.

FELIX MARTINEZ-BONATI is Professor of Spanish and Comparative Literature at Columbia University. He received his Ph.D. from Goëttingen University. He has taught at various American and Chilean universities, and served as President of the Universidad Austral de Chile, in Valdivia. He specializes on topics ranging from intellectual history, to narratology and Cervantes. His extensive publications include: *La estructura de la obra literaria, Las ideas estéticas de Schiller, Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach, La ficción narrativa,* and *"Don Quixote" and the Poetics of the Novel.* He is currently working on Narrative Forms and Intellectual History.

CLAUDIA MESA received her B.A and M.A. from Boston University. She is currently in the Ph.D. program at UCLA, where she studies Latin American Literature.

ANTONIETA MONALDI received her B.A. from Harvard and Radcliffe Colleges and her M.A. in Spanish from the University of California, Los Angeles. She is currently in the Ph.D. program at UCLA, specializing in Latin American Literature. She is part of the editorial board of *Mester*.

WILMER J. ROJAS is a Doctoral Candidate at UCLA. He specializes in Contemporary Spanish American Literature. His main interest is 20th-century novel. He earned his Bachelor degree in Social Communication with a concentration on journalism at the Universidad Central de Venezuela, in Caracas, where he worked for different newspapers.

MICHELLE M. SAUER received her BA from Purdue University (English), MA from Loyola University Chicago (English), and will receive her PhD in July 2000 from Washington State University (English). Her broad specialty is Medieval Literature (British). Her narrow area of specialization is devotional prose, and women's religious movements (such as anchoresses and beguines). In Fall 2000 she will be an Assistant Professor of English at Minot State University in Minot, ND.

JOHN SKIRIUS is an Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. He received his Ph.D from Harvard University. His research interests are in 20th-century Spanish American—especially Mexican—intellectual history and art. He is presently working on a biography of José Vasconcelos, and he just completed the 5th expanded edition of the Anthology *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*.